



Fernanda Soares Farelo

**Mistérios do Rio:
Imprensa e literatura em Benjamim Costallat
(Rio de Janeiro, anos 1920)**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História.

Orientador: Prof. Diego Antonio Galeano

Rio de Janeiro
Setembro de 2017



Fernanda Soares Farelo

**Mistérios do Rio:
Imprensa e literatura em Benjamim Costallat
(Rio de Janeiro, anos 1920)**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Diego Antonio Galeano

Orientador

Departamento de História - PUC-Rio

Profª Julia Galli O'Donnell

Departamento de Antropologia Cultural - UFRJ

Profª Tatiana Oliveira Siciliano

Departamento de Comunicação Social - PUC-Rio

Prof. Augusto Cesar Pinheiro da Silva

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 27 de setembro de 2017

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Fernanda Soares Farelo

Graduou-se em 2014 no curso de História, em Bacharelado e Licenciatura, na Puc-Rio (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro).

Ficha Catalográfica

Farelo, Fernanda Soares

Mistérios do Rio : imprensa e literatura em Benjamim Costallat (Rio de Janeiro, anos 1920) / Fernanda Soares Farelo ; orientador: Diego Antonio Galeano. – 2017.

174 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2017.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. Mistérios do Rio. 3. Benjamim Costallat. 4. Rio de Janeiro. 5. Anos 1920. 6. Imprensa e crônica urbana. I. Galeano, Diego Antonio. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Aos meus pais...

Agradecimentos

Ao meu orientador, Professor Diego Antonio Galeano, por todo apoio, dedicação, ensinamento e paciência durante o tempo de orientação. Sempre disponível, independente do dia ou da hora, seu estímulo e parceria foram essenciais para a realização deste trabalho.

À minha irmã Lenia Soares Farelo, companheira e amiga de todas as horas, e ao meu cunhado Michel Meneses da Silva, por todo apoio e carinho.

À amiga querida Vivian Moutinho, por estar presente em toda a trajetória da minha vida.

Ao amigo Carlos Taveira, pelo auxílio e apoio dedicados a esta pesquisa.

A todos os funcionários do Departamento de História da Puc-Rio, em especial à Edna Maria Timbó, e ao grande amigo Claudio Santiago.

À CAPES e à PUC-Rio, pela bolsa de mestrado concedida, sem a qual este trabalho não poderia ter sido realizado.

Resumo

Farelo, Fernanda Soares; Galeano, Diego Antonio. **Mistérios do Rio: Imprensa e literatura em Benjamim Costallat (Rio de Janeiro, anos 1920)**. Rio de Janeiro, 2017. 174p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Mistérios do Rio foi uma série de crônicas, de autoria de Benjamim Costallat, divulgada durante o mês de maio de 1924 pelo *Jornal do Brasil*. As narrativas abordaram diferentes temáticas de apelo social que versaram sobre o submundo do crime, prostituição, malandragens, vícios, miséria e injustiças sociais existentes no Rio de Janeiro. A investigação focou-se na repercussão da obra e do autor na imprensa nacional dos anos 1920, assim como nas estratégias da relação de Benjamim Costallat construídas com o seu público no *Jornal*.

Palavras-chave

Mistérios do Rio; Benjamim Costallat; Rio de Janeiro; anos 1920; imprensa; crônica urbana.

Abstract

Farelo, Fernanda Soares; Galeano, Diego Antonio (Advisor). **Mistérios do Rio: Press and literature in Benjamim Costallat (Rio de Janeiro, 1920's)**. Rio de Janeiro, 2017. 174p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Mysteries of Rio was a series of chronicles, authored by Benjamim Costallat, released during the month of may 1924 by Jornal do Brasil. The narratives addressed different themes of social appeal that dealt with the underworld of crime, prostitution, vagrancy, addictions, misery and social inequalities in Rio de Janeiro. The research focused on the repercussion of the work and of the author in the national press in 1920's, as well as on the strategies of Benjamim Costallat relationship built with his public in the newspaper.

Keywords

Mysteries of Rio, Benjamim Costallat; Rio de Janeiro; 1920s; press; urban chronic.

Sumário

1. Introdução	9
1.1 Um empresário cultural	9
1.2 <i>Mistérios do Rio</i> e a fortuna crítica	14
2. Os <i>Mistérios do Rio</i> na imprensa nacional	34
2.1 Uma ideia embrionária	35
2.2 No calor da emoção	45
2.3 A recepção na imprensa	65
3. As relações de gênero como relações de engano	73
3.1 O padecer feminino: um discurso pedagógico	74
3.2 A vitimização da mulher intensificando as hierarquias sociais de gênero	89
3.3 Uma sociedade de aparências	96
4. Um submundo contado	107
4.1 O consumo de drogas	108
4.2 Uma topografia criminal urbana: a luminosidade nos espaços de risco	119
5. Considerações finais	146
6. Referências bibliográficas	151
7. Anexos	156

1.

Introdução

Durante o mês de maio de 1924, o *Jornal do Brasil* publicou uma série de dez crônicas intitulada *Mistérios do Rio*, cujo autor foi Benjamim Costallat. As crônicas foram divulgadas, em média, a cada três dias, e ocupavam ao menos uma página inteira, havendo algumas que ultrapassavam esse formato ao exceder parte da página seguinte. Eram narrativas que tinham início e fim no mesmo fascículo, o que as afastava do “continua amanhã” dos romances de folhetim e da literatura fatiada de longa duração dos jornais. Em setembro de 1924, a série *Mistérios do Rio* foi lançada em volume pela editora de Benjamim Costallat e seu sócio Giuseppe Miccolis, a *Costallat e Miccolis*, onde foram reunidas as dez crônicas saídas no *Jornal do Brasil* no mês de maio, além de três narrativas adicionadas e divulgadas apenas no livro, sendo estas: “Quando os ‘cabarets’ se abrem”, “Uma história de ‘manicure’” e “A criatura do ventre nu”.

Em virtude de compreendermos melhor a produção de *Mistérios do Rio* e seu contexto cultural e literário, faz-se necessário uma breve elucidação sobre a trajetória profissional e pessoal de Benjamim Costallat.

1.1. Um empresário cultural

Benjamim Delgado de Carvalho Costallat nasceu no dia 26 de maio de 1897 no Rio de Janeiro. Seu pai, o General José Alípio Macedo da Fontoura Costallat, diretor do Colégio Militar do Rio de Janeiro, tinha uma casa na Ilha de Paquetá, onde Benjamim Costallat passou sua infância. O autor foi educado em Paris, onde fez o curso de Humanidades no Lycée de Janson. Aos dezesseis anos, se destacando como solista de violino, foi premiado com medalha de ouro pelo Conservatório de Música de Paris¹.

Quando regressou de Paris, Costallat voltou também para a Ilha de Paquetá, onde permaneceu mesmo após casar-se com Carmélia Vilmar². Diplomou-se na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro em 1919, e durante o

¹ FRANÇA, Patrícia. **Livros para leitores**: a atuação literária e editorial de Benjamim Costallat no Rio de Janeiro dos anos 1920, p.8.

² Ibid, p.9.

curso, o autor publicou em 1917 a sua primeira obra intitulada *Elementos de Direito Comercial*. Entretanto, sua carreira como advogado não se prolongou.

Em 1918, Benjamim Costallat passou a escrever a coluna “Chronica musical” no jornal *O Imparcial*, onde tecia críticas teatrais sobre espetáculos musicais apresentados no Teatro Municipal. Esta coluna lhe rendeu o livro intitulado *Da Letra F n.2*, o qual fazia referência à cadeira que o autor ocupava no Teatro quando ia assistir aos espetáculos. O livro foi publicado no final do ano de 1918, reunindo as crônicas saídas no periódico. Acompanhada por uma fotografia de Costallat, a nota de lançamento do livro ganhou destaque na nona página de *O Imparcial*³.

Em 1919 Benjamim Costallat escreveu o livro de contos *A Luz Vermelha*, sua primeira obra de ficção. Conforme afirmou Patrícia França, a obra lhe proporcionou vastos elogios da crítica e grande sucesso de venda, colocando o autor entre os nomes mais populares e celebrados da literatura brasileira da época. A partir deste sucesso, o autor passou a se dedicar à composição de livros e crônicas. Em 1920 publicou *Modernos*; em 1921, *Mutt, Jeff & Cia*; em 1922, *Depois da Meia-Noite* e *Cock-Tail*. Suas obras causaram grande polêmica, dando espaço a diversas discussões e críticas devido aos temas selecionados pelo autor, os quais reproduziam o submundo dos vícios, da prostituição e da corrupção moral⁴.

Em 1923, Benjamim Costallat fundou a editora *Costallat e Miccolis* com seu sócio, o italiano José Miccolis. No mesmo ano, a editora publicou *Mlle. Cinema*, a obra mais polêmica de Costallat. A partir da construção da personagem principal Rosalina, o autor questionou a hipocrisia da sociedade carioca. *Mlle. Cinema* rendeu a Costallat um processo por atentado à moral e aos bons costumes executado pela Liga da Moralidade, e a apreensão da obra nas livrarias⁵. Meses depois, o autor foi inocentado e *Mlle. Cinema* voltou a ser vendida, batendo o recorde de sessenta mil cópias em seis edições⁶.

Tamanho sucesso justificou o interesse de Carmen Santos, famosa diretora e atriz de cinema dos anos 1920, em levar o romance às telas do cinema. Contudo,

³ THEATROS e música. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 25 dez. 1918, p.9.

⁴ FRANÇA, Patrícia. **Livros para leitores**: a atuação literária e editorial de Benjamim Costallat no Rio de Janeiro dos anos 1920, p.11-12.

⁵ DONNELL, Julia O'. **A Cidade Branca**: Benjamim Costallat e o Rio de Janeiro dos anos 1920, p.118-119.

⁶ HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil** – sua história, 2012.

um incêndio no estúdio de gravações interrompeu definitivamente as filmagens. As suspeitas recaíram sobre o noivo da atriz por motivos de ciúmes⁷.

Em 1924, Benjamim Costallat foi contratado pelo *Jornal do Brasil* para escrever a série de crônicas *Mistérios do Rio*, objeto de análise desta pesquisa. Tal contrato consistiu no pagamento mensal de 500 mil réis ao autor, o que significava o dobro que ganhava um redator-chefe⁸. Ao final deste ano, as crônicas foram reunidas em volume de mesmo título. O escritor passava então a trabalhar exclusivamente para o *Jornal do Brasil*, no qual atuou até o fim de sua carreira.

O *Jornal do Brasil* foi fundado em 1891. Em 1910 transferiu sua sede para o maior edifício da Avenida Central, hoje conhecida como Avenida Rio Branco. Em 1912 já fazia uso de modernas máquinas de escrever na redação. Sendo pioneiro em muitos setores, em 1893 o *Jornal* foi o primeiro da imprensa brasileira a veicular uma seção feminina no fascículo, e em 1912, uma página inteira sobre esporte. Em 1913 imprimia na última folha anúncios coloridos, e em 1915, dedicava uma página inteira ao jogo do bicho.⁹ Em 1916 possuía o maior parque gráfico da imprensa brasileira, “compreendendo 12 linotipos, 3 monotipos, a maior e mais moderna máquina de impressão¹⁰”.

O *Jornal do Brasil* se ocupava de variados assuntos, inclusive da política, cobrindo matérias nacionais e do mundo: protestou contra a presença dos Estados Unidos na Amazônia (1915), e noticiou tanto a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) quanto o seu armistício (1918), entre outras notícias políticas. Conforme ressaltou Nelson Sodré, “seu noticiário do Armistício, em novembro, é moderno, movimentado, escandaloso mesmo¹¹”.

Em 1924, o custo do exemplar avulso do *Jornal do Brasil* era de 200 réis¹², assim como outros jornais em circulação na época no Rio de Janeiro, como, por exemplo, o *Gazeta de Notícias*¹³, *O Jornal*¹⁴ e *O Paiz*¹⁵. Outras folhas custavam 100 réis, como o *A.B.C.*, *O Fluminense* e *A Noite*. Dito isto, é possível concluir que o *Jornal do Brasil* não estava entre os periódicos mais baratos, não

⁷ FRANÇA, Patrícia. **Livros para leitores**: a atuação literária e editorial de Benjamim Costallat no Rio de Janeiro dos anos 1920, p.13.

⁸ SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**, p.365.

⁹ Ibid, 251 e 346.

¹⁰ Ibid, p.346.

¹¹ Idem.

¹² **Jornal do Brasil**, 29 abr. 1924, p.1.

¹³ **Gazeta de Notícias**, 16 mai. 1924, p.1.

¹⁴ **O Jornal**, 29 mai. 1924, p.1.

¹⁵ **O Paiz**, 27 mai.1924, p.1.

sendo, portanto, um jornal popular, mas direcionado para setores médios urbanos.

Contrariando autores que atestaram que o valor do fascículo aumentara de 100 para 200 réis nos dias em que *Mistérios do Rio* foi divulgada no *Jornal do Brasil*, o valor da folha não se alterou em virtude disso. Até o final de abril de 1923, o valor da venda avulsa custava 100 réis¹⁶, passando para 200 réis a partir de maio do mesmo ano¹⁷. Na altura em que *Mistérios do Rio* estava sendo divulgada, em maio de 1924, o preço do fascículo não foi modificado, custando, portanto, 200 réis a venda avulsa¹⁸.

Retornando à trajetória literária de Benjamim Costallat, ainda em 1924 o autor publicou o livro *Fitas*, composto de crônicas provocantes narradas na cidade Rio de Janeiro. Em 1925 se arriscou no campo literário infantil lançando o livro ilustrado *História de Bonecos*. Sua segunda obra infantil só nasceria em 1934 com *Dora, pedacinho de gente*, em homenagem à sua filha¹⁹.

Entre 1926 e 1927 o autor se dedicou à tentativa de ingresso na Academia Brasileira de Letras, no entanto, sem sucesso. Em 1929 lançou a obra *Arranha-ceo – Chronicas*, e em 1930, *A loucura sentimental*. Neste mesmo ano, retornou à imprensa com a publicação diária de crônicas em *A Nota* divulgada na terceira página do *Jornal do Brasil*, a qual versava sobre os problemas existentes na cidade carioca²⁰.

Em 1931, Benjamim Costallat publicou a obra *Katucha*, a qual foi adaptada para o teatro, sendo apresentada no Teatro Municipal por Jaime Costa, e mais tarde, em 1950, adaptada para o cinema, sob a direção de Paulo Machado, protagonizado por José Lewgoy, Ilka Soares e Nilton Carneiro²¹.

Em 1932 publicou *Mulheres e etc.*, e em 1934, as obras *O.K. Chronicas* e *A Virgem da Macumba*.

Além de inúmeros livros, Benjamim Costallat foi a primeira voz a sair na rádio *Jornal do Brasil*, fundada em 1935, ainda que tenha sido convidado de última hora. Na verdade, era o Conde de Afonso Celso que deveria fazer o discurso inaugural, mas por motivos de saúde não o pôde realizar, o que fez com

¹⁶ **Jornal do Brasil**, 27 abr. 1923, p.1.

¹⁷ **Jornal do Brasil**, 4 mai. 1923, p.1.

¹⁸ **Jornal do Brasil**, 24 mai. 1924, p.1.

¹⁹ FRANÇA, Patrícia. **Livros para leitores**: a atuação literária e editorial de Benjamim Costallat no Rio de Janeiro dos anos 1920, p.14.

²⁰ COSTALLAT faleceu deixando 30 obras publicadas e após 34 anos de trabalho no JB, **Jornal do Brasil**, 28 fev. 1961, p.5.

²¹ Idem.

que Costallat fosse convidado a substituí-lo²².

Entre 1940 e 1959, Costallat trabalhou como redator independente do *Jornal do Brasil*. Inicialmente, suas crônicas eram publicadas diariamente, mas com o passar dos anos, sua colaboração passou para duas vezes por semana, e em 30 de janeiro de 1959, assinou sua última crônica, intitulada *O Choro Salvador*²³.

Benjamim Costallat faleceu em 27 de fevereiro de 1961 em sua casa na Praia do Flamengo, vítima de uma enfermidade que o acompanhava havia dez anos. O enterro foi na Ilha de Paquetá, onde viveu os primeiros anos de sua infância. A notícia de sua morte foi divulgada na quinta página do *Jornal do Brasil* com um artigo que ocupou as duas primeiras colunas da folha, acompanhada de uma fotografia do enterro do autor²⁴. Em 1º de março, um artigo assinado por Martins Afonso, na terceira página do *Jornal do Brasil*, relembra o sucesso alcançado durante sua trajetória profissional, em contraposição ao esquecimento no momento de sua morte:

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

Ninguém mais falava nele, seus livros já não figuravam nas vitrinas e os da própria biblioteca, rica e seleta, já há algum tempo haviam passado a outras estantes. E foi nesse crepúsculo, nessa humildade, que desapareceu o escritor que aos dezoito anos já se projetava como um dos mais fulgurantes e renomados cronistas da Cidade²⁵.

O autor deixou uma herança de cerca de trinta obras publicadas.

²² COSTALLAT faleceu deixando 30 obras publicadas e após 34 anos de trabalho no JB, **Jornal do Brasil**, 28 fev. 1961, p.5.

²³ Idem.

²⁴ Idem.

²⁵ AFONSO, Martins. Costallat. **Jornal do Brasil**, 1 mar. 1961, p.3.

1.2. *Mistérios do Rio* e a fortuna crítica

Como fonte de análise deste estudo, foram utilizadas as publicações de *Mistérios do Rio* saídas no *Jornal do Brasil* durante o mês de maio de 1924, disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, assim como o volume lançado em setembro do mesmo ano pela editora *Costallat e Miccolis* no que disse respeito às três narrativas que não foram divulgadas no *Jornal*.

As duas formas de veiculação de *Mistérios do Rio* apresentaram características diferentes, o que não se referiu somente à adição dos três títulos no volume, mas, principalmente, por possuírem padrões específicos, enfoques e objetivos diferenciados. O que se pretendeu chamar atenção foi o fato de que na versão original da série lançada no *Jornal do Brasil*, Benjamim Costallat estava construindo uma estratégia na relação com o seu público do jornal, imaginando que este público compraria os exemplares com o objetivo de ler, em primeira mão, o que o autor prometia revelar nas narrativas misteriosas. Antes de estreitar *Mistérios do Rio* no *Jornal*, Costallat concedeu entrevistas que visaram o envolvimento dos leitores com a obra. No período anterior ao início da publicação da série, assim como no decorrer do mês de maio, o *Jornal* estampou reclames atraentes que buscaram direcionar os leitores a consumirem o novo trabalho.

O volume lançado meses depois, onde foram reunidas as crônicas e adicionados três novos títulos, representou o ponto de chegada de *Mistérios do Rio*, quando a obra já estava finalizada e lida por parte da sociedade, além de comentada positiva ou negativamente pela imprensa nacional. Neste momento, o diálogo construído pelo autor com seus leitores do *Jornal do Brasil* não estava mais em questão. De certo que o volume atendeu a um tipo específico de público, porém, a partir de uma demanda e de um diálogo diferenciados do que foram estabelecidos e articulados durante o mês de maio com os consumidores do *Jornal*.

Os temas, ou melhor, os mistérios construídos por Benjamim Costallat giraram em torno do submundo do crime, da prostituição, da promiscuidade, dos vícios, das drogas e das injustiças sociais presentes no Rio de Janeiro. Com uma linguagem narrativa sensacionalista e melodramática, *Mistérios do Rio* versou sobre temáticas do submundo urbano, representando, desta maneira, uma denúncia das fendas da sociedade burguesa carioca da década de 1920,

evidenciando comportamentos que fugiam às regras dos valores sociais e morais burgueses.

A partir de suas narrativas, Benjamim Costallat visou recriar o Rio de Janeiro em forma textual, elaborando os perigos da cidade e os espaços de alto risco de criminalidade. Desta maneira, o autor forneceu aos seus leitores um panorama da cidade, determinando os lugares bem e mal frequentados ao relatar histórias que relacionavam sociedade e espaços públicos e privados que então surgiam com a modernização urbana.

Para melhor elucidação da relação entre sociedade, cidade moderna e literatura, serão utilizadas as análises do historiador Peter Fritzsche, discutidas na obra *Berlín 1900*. Ao explicar sobre do que se tratou seu estudo, Fritzsche esclareceu que:

Este é um livro sobre a "cidade textual", a acumulação de textos curtos e extensos que saturaram a cidade do século XX, guiaram e confundiram seus habitantes e, em grande medida, moldaram a natureza da experiência metropolitana. Em uma época e em um espaço urbano em que a leitura é massiva, a cidade como lugar e a cidade como texto se definem e se constituem mutuamente. A multidão e acumulação de objetos na cidade moderna atualizaram as formas de leitura e escrita, e esses atos de representação, por sua vez, construíram uma metrópole de segunda mão que fornecia um relato para a cidade de cimento e uma coreografia para os encontros que tinham lugar nela²⁶.

Este entendimento sobre os textos literários narrativos, os quais recriaram a cidade e pretenderam guiar os indivíduos que assistiram a modernização do espaço urbano nas primeiras décadas do século XX, elucidará as análises das crônicas de *Mistérios do Rio* no decorrer deste estudo.

Em pesquisa que visou investigar a fortuna crítica sobre Benjamim Costallat e *Mistérios do Rio*, destacaram-se, em grande medida, autores com especializações nas áreas de Letras e de Jornalismo, e em menor escala, autores da área da História e da Antropologia. Para melhor compreensão analítica, os argumentos de tais autores foram divididos em três blocos: o primeiro buscou discutir a natureza da forma literária utilizada por Benjamim Costallat, identificando suas produções a partir das categorias “crônica” e “reportagem”; o segundo bloco analisou os relatos a partir de um viés da história e da antropologia urbana; e o terceiro e último bloco refletiu sobre a forma de escrita adotada em

²⁶ FRITZSCHE, Peter. **Berlín 1900** – prensa, lectores y vida moderna, p.15. Tradução própria.

Mistério do Rio, a qual foi associada à estratégia narrativa que pretendia a ampliação do público leitor e o aumento das vendas no mercado editorial.

A fonte investigativa de *Mistérios do Rio* utilizada por tal conjunto de autores se referiu, em grande parte, à edição de setembro de 1924, lançada pela editora *Costallat e Miccolis*, e em menor grau, à reedição publicada em 1990 pela Secretaria Municipal de Cultura, não havendo, portanto, nenhum trabalho que se dedicasse à versão original da série divulgada no *Jornal do Brasil* em primeira edição durante o mês de maio de 1924.

Inserida no primeiro bloco argumentativo de autores que se dedicaram às análises de *Mistérios do Rio*, Andrea Portolomeos, da área de Letras, em seu artigo “Benjamim Costallat e uma nova engrenagem na formação de leitores nos anos 20” (2003), não investigou apenas a obra *Mistérios do Rio*, mas algumas publicações de Benjamim Costallat que abrangeram os títulos *Arranha-ceo – Chronicas* (1929), *Cock-Tail* (1922), *Depois da meia noite...* (1922), *Gurya, romance* (1922), *Histórias de bonecos* (1925), *A loucura sentimental* (1930), *A luz vermelha (contos)* (1919), *Mademoiselle Cinema* (1923), *Modernos* (1920), *Mulheres e etc.* (1932), e *O.K. Chronicas* (1934). Em relação à obra *Mistérios do Rio*, a fonte utilizada não foi a publicada no *Jornal do Brasil*, mas o livro lançado em 1924 de mesmo título, onde foram reunidos tais textos.

Portolomeos ressaltou que em paralelo à modernização do Rio de Janeiro, se encontrava a modernização da imprensa em seu aspecto tecnológico, o que propiciou o incremento da produção literária nos jornais. A crônica enquanto gênero literário publicada nos periódicos foi o formato largamente utilizado pelos escritores que buscavam a ampliação do público leitor através da mercantilização de suas obras, e seguindo esse parâmetro, Benjamim Costallat produziu e divulgou no *Jornal do Brasil* crônicas curtas e com alto grau de emoção²⁷.

A jornalista Célia Polesel, em seu artigo “Benjamim Costallat: jornalismo e literatura na escrita do submundo” (2006), teve como base de análise a obra *Mistérios do Rio* lançada em 1924 pela editora *Costallat e Miccolis*. Polesel argumentou que Costallat era um cronista com vertentes jornalísticas, e que em sua obra o jornalismo estava presente, mas acompanhado de ferramentas literárias que pretendiam tornar os textos mais atraentes. Desta maneira, considerou

²⁷ PORTOLOMEOS, Andréa. **Benjamim Costallat e uma nova engrenagem na formação de leitores nos anos 20**, In: II Congresso da História do Livro e da Leitura no Brasil, p. 2-3.

Costallat um repórter, e suas narrativas como reportagens, e não como crônicas, sendo textos jornalísticos que traziam elementos da literatura para enriquecer o relato.

Acredito, pelo demonstrado até aqui, que podemos considerar Os Mistérios do Rio de Benjamim Costallat reportagens e não crônicas. As características do trabalho o classificam como jornalismo, mas também não se pode negar que o autor se utiliza de elementos da literatura para enriquecer seu texto²⁸.

De fato, Benjamim Costallat foi um repórter-cronista, e suas crônicas revelavam e informavam as dificuldades vivenciadas por parte dos habitantes cariocas, representando, portanto, uma crítica social. Os textos do autor eram reportagens com relatos que dialogavam com a realidade através do gênero crônica, sendo esta uma literatura jornalística de fatos reais.

De acordo com Afrânio Coutinho em *A literatura no Brasil* (1971), durante o século XIX o entendimento das palavras “crônica” e “cronista” sofreram transformações, as quais se fizeram refletir em um sentido generalizado na literatura do que se concebia por crônica: “é um gênero específico, estritamente ligado ao jornalismo²⁹”. O jornal nasceu e cresceu no Brasil na época do romantismo brasileiro, o que contribuiu para manifestar o tom lírico da crônica. De maneira suave, tal gênero literário comentava os acontecimentos da semana ou do mês de forma assimilável aos leitores. Para ser composta, ela necessitava da vida cotidiana movimentada e mundana³⁰.

Com o desenvolvimento do país, o jornal se tornou uma fonte de lucro para os escritores, facilitando assim a produção literária. A imprensa, conforme ressaltou Coutinho, passou a ser o maior veículo de comunicação intelectual para o pensamento político e social. “O próprio noticiário, por sua vez, em mãos de literatos, sem ter a estética como objetivo principal, ganha um tom harmônico que se avizinha, muitas vezes, da crônica³¹”.

A crônica, que não seja meramente noticiosa, é uma reportagem disfarçada ou antes uma reportagem subjetiva e às vezes mesmo lírica, na qual o fato é visto por um prisma transfigurador. Em consequência, o fato é para o repórter em geral um fim, para o cronista é um pretexto. Pretexto para divagações, comentários, reflexões do pequeno filósofo que nele existia³².

²⁸ POLESEL, Célia. **Benjamim Costallat: jornalismo e literatura na escrita do submundo**, p.10.

²⁹ COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**, p.109.

³⁰ Ibid, p.109-113.

³¹ Ibid, p.93.

³² Ibid, p.121.

Em consonância com a obra *História em cousas miúdas* organizada por Sidney Chalhoub, Margarida Neves e Leonardo Pereira (2005), apesar de comportar características comuns a outros gêneros, a crônica no Brasil se desenvolveu com especificidades complexas, uma vez que o cronista não analisava a vida mundana de forma despreziosa, mas dialogava com a atualidade de sua época com o intuito de intervir e transformar a realidade. Para isto, o cronista se utilizava de um tom leve na sua forma de escrita com o intuito de atrair o leitor³³.

Neste contexto, Benjamim Costallat escreveu textos que narraram em palavras a cidade do Rio de Janeiro, buscando construir a partir de seu olhar e interesse as alterações sociais na década de 1920, ao mesmo tempo em que definia as relações entre os sujeitos, o Estado e os espaços perigosos da cidade. Entretanto, *Mistérios do Rio* não tinha o compromisso de validar ou transmitir informações mais concretas em relação aos personagens ou aos eventos narrados, sendo, por conseguinte, um conjunto de reportagens literárias inseridas no campo da crônica jornalística.

O artigo intitulado “A série de reportagens ‘Mistérios do Rio’, de Benjamim Costallat, como indicativo de um período de transição na história da imprensa brasileira” (2009), de autoria do jornalista Marcel Verrumo e do doutor em letras Marcelo Bulhões, também teve como fonte de investigação o volume lançado em 1924 pela editora *Costallat e Miccolis*. O artigo buscou demarcar afastamentos entre *Mistérios do Rio* e a obra matriz francesa lançada em meados do século XIX, intitulada *Mistérios de Paris* de Eugène Sue.

Verrumo e Bulhões argumentaram que as narrativas de Sue eram romances de folhetim que operavam com o ficcional, ao passo que as de Benjamim Costallat eram reportagens que se utilizavam de elementos da ficção literária³⁴.

Marcelo Bulhões no artigo “Um Jornalista Sedutor: Erotismo nas reportagens narrativas de *Mistérios do Rio*, de Benjamim Costallat” (2008) utilizou também como fonte o livro *Mistérios do Rio* publicado em 1924 pela editora *Costallat e Miccolis*.

³³ CHALHOUB, Sidney. NEVES, Margarida de Souza. PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (Orgs.). *História em cousas miúdas*, p.12.

³⁴ VERRUMO, Marcel Antonio. BULHÕES, Marcelo Magalhães. *A série de reportagens “Mistérios do Rio”, de Benjamim Costallat, como indicativo de um período de transição na história da imprensa brasileira*, p.8.

Bulhões destacou que nas décadas de 1920 e 1930 não havia grande rigor em separar a segmentação jornalística da literária. Muitos letrados eram ao mesmo tempo literato e repórter, e Benjamim Costallat estava entre estes nomes, atuando em diversos gêneros, como reportagens, crônicas, contos e romances. Suas crônicas tinham contornos de reportagem, utilizando uma escrita informal com aspectos de notícia, onde foram registradas as transformações dos costumes e dos comportamentos de 1920/30. Entretanto, esta forma de narrar não foi originária de Benjamim Costallat, mas uma herança de Paulo Barreto, popularmente conhecido como João do Rio, o qual escrevia sobre o lado obscuro da vida social urbana³⁵.

Marcel Verrumo no artigo “Jornalismo narrativo em tempos de Belle Époque” (2013) analisou as obras *Mademoiselle cinema* (1923) e *Mistérios do Rio* (1924), utilizando como fonte desta a edição lançada em 1924 pela editora Costallat & Miccolis. No artigo, Verrumo afirmou que Benjamim Costallat foi influenciado pelo repórter e historiador social João do Rio, o qual observava e registrava os aspectos e comportamentos sociais dos habitantes da cidade. Assim como João do Rio, Benjamim Costallat foi um *flâneur* em *Mistérios do Rio*, assumindo o papel de narrador-personagem para desvendar as realidades da cidade e revelá-las através de um texto jornalístico. Entretanto, o que os diferencia é o fato de João do Rio sair às ruas como um andarilho ocasional, ao passo que o “narrador-repórter dos Mistérios já assume um caráter mais profissional, caminhando pelas ruas cariocas da Belle Époque com uma pauta e realizando entrevistas já planejadas³⁶”.

Na realidade, nem João do Rio era um andarilho ocasional, nem tão pouco Costallat saía às ruas com uma pauta de entrevistas elaborada previamente. Conforme salientou Chalhoub, Neves e Pereira,

Ainda que possa caracterizar o ponto de vista da narração, os objetivos da série e o campo temático das discussões que deseja implementar, o cronista está sempre sujeito ao imponderável do cotidiano, que tanto lhe fornece temas e problemas com os quais discutir quanto modifica e redireciona suas opções iniciais. Resultam daí tanto os caminhos de cada série de crônicas quanto as frequentes mudanças de estratégia por parte de autores, que ao verem esgotado o interesse da questão que se propunham a discutir em determinada coluna, tratam de substituí-la por outra, às vezes poucos dias depois do desaparecimento da

³⁵ BULHÕES, Marcelo. **Um jornalista sedutor: erotismo nas reportagens narrativas de “Mistérios do Rio”, de Benjamim Costallat**, p.131-133.

³⁶ VERRUMO, Marcel. **Jornalismo narrativo em tempos de Belle Époque**, p.154.

primeira³⁷.

A relevância da discussão se solidifica no fato das narrativas de Costallat e João do Rio possuírem características específicas da crônica, a qual se relaciona com a “natureza da sua indeterminação³⁸”. O cronista depende dos acontecimentos cotidianos para servirem de objeto de sua interação, e estes acontecimentos fornecem temáticas para as narrativas, mas também podem transformar o projeto original do escritor.

Danielle Carvalho, especialista na relação de cronistas brasileiros e o cinema entre 1894 e 1922, no artigo “Os mistérios da cidade moderna: Os Mistérios de Nova York (1914) e seus congêneres brasileiros” (2015), refletiu sobre a relação entre o cinema e o jornal nas décadas de 1910 e 1920 e a influência do cinema no gênero folhetinesco.

A partir da série cinematográfica produzida por Coelho Netto em 1917, intitulada *Os mistérios do Rio de Janeiro*, e a série de crônicas *Mistérios do Rio* de Benjamim Costallat, Carvalho pensou estas elaborações nacionais enquanto reproduções de outros *Mistérios* internacionais de grande repercussão no Brasil, como *Os mistérios de Nova York*, obra norte-americana produzida na França, divulgada em capítulos exibidos nos cinemas e acompanhados pelo jornal em forma de folhetim.

Como fonte de análise, a autora utilizou a obra *Mistérios do Rio* em volume lançado em 1924 pela editora *Costallat e Miccolis*. Já a produção de Coelho Neto se tratou de um filme seriado em seis partes e financiado por Irineu Marinho, dono do jornal *A Noite*. No entanto, apenas a primeira parte do filme foi às telas do cinema, e este material não sobreviveu aos nossos dias, possibilitando apenas análises em torno do que foi escrito a respeito³⁹.

O filme era nacional e o título indicava a temática carioca, contudo, a construção do enredo e a personificação dos atores se deram nos moldes americanos e europeus: o ator principal lembrava o herói Rodolfo de Gerolstein de *Mistérios de Paris*, o qual buscava consertar as injustiças sociais, ao passo que a atriz acompanhava o estilo característico das mocinhas do cinematógrafo

³⁷ CHALHOUB, Sidney. NEVES, Margarida de Souza. PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (Orgs.). **História em cousas miúdas**, p.15.

³⁸ Idem.

³⁹ CARVALHO, Danielle Crepaldi. **Os mistérios da cidade moderna: Os Mistérios de Nova York (1914) e seus congêneres brasileiros**, p.85.

americano. Apesar de o enredo ser baseado em obras estrangeiras, o filme foi adaptado para atender ao objetivo local, sendo este o ponto focado pela imprensa, a qual valorizou os aspectos nacionais, como a presença de artistas vindos dos teatros cariocas e a exposição de bairros e lugares específicos do Rio de Janeiro⁴⁰.

Coelho Neto enquanto cronista assumiu o posicionamento de não apenas retratar o tempo presente, mas de buscar modifica-lo através de parâmetros estrangeiros. De acordo com Leonardo Pereira no artigo “Literatura em movimento” (2005), através das colunas em que colaborou na imprensa, Coelho Neto valorizava temáticas tradicionalmente nacionais, porém, buscando uma regeneração social por vias de discursos pedagógicos amparados nas culturas europeias. Em um movimento duplo, o cronista dialogava com a realidade social ao mesmo tempo em que incorporava princípios de civilidade⁴¹.

Como conclusão, Danielle Carvalho afirmou que tanto Benjamin Costallat quanto Coelho Neto “produziriam obras que atestavam tal amálgama cultural, integrando, em sua produção, o folhetim de molde francês e o imaginário criado pela cada vez mais potente cinematografia dos Estados Unidos da América⁴²”.

A antropóloga Julia O'Donnell em seu artigo “A cidade branca – Benjamin Costallat e o Rio de Janeiro dos anos 1920” (2012) também discutiu a forma narrativa de *Mistérios do Rio*. Na análise, a autora se dedicou a algumas das obras de Benjamin Costallat, entre elas, *Mistérios do Rio* (1924), *Da letra F, n. 2* (1918), *Fitas* (1924), *Mutt, Jeff, & Cia* (1921) e *Mademoiselle Cinema* (1923). Para a análise de *Mistérios do Rio*, foi utilizada como fonte a reedição lançada em 1990 pela Secretaria Municipal de Cultura.

Julia O'Donnell ressaltou que apesar das duras críticas em relação ao seu modo de escrita descompromissado, Benjamin Costallat se defendia afirmando que o grande público não buscava uma literatura erudita, e por isso era próximo de seus leitores. Além disso, Costallat procurou atribuir um caráter documental a seus escritos, criando assim uma relação próxima e de confiança com seu público. Apesar de não ser uma literatura original, uma vez que João do Rio já havia lançado esta maneira de compor crônicas, Benjamin Costallat transmitia ao

⁴⁰ CARVALHO, Danielle Crepaldi. **Os mistérios da cidade moderna:** Os Mistérios de Nova York (1914) e seus congêneres brasileiros, p.86-87.

⁴¹ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **Literatura em movimento** – Coelho Neto e o público das ruas, In: História em cousas miúdas, p.226-229.

⁴² CARVALHO, Danielle Crepaldi, op. cit., p.92.

público a ideia de que esteve presente nos locais narrados e havia observado os acontecimentos de perto, sem, no entanto, deixar de lançar mão à sua criação autoral, associando realidade social e prosa ficcional⁴³.

Conforme sublinhou o ensaísta e crítico literário Afrânio Coutinho na obra *A literatura no Brasil*, após a Semana de Arte Moderna em 1922, a produção de crônicas se intensificou, o que não se deu de forma instantânea, apesar do “espírito brasileiro⁴⁴” ansiar por algo novo, uma revolução nas letras, sendo a crônica a reflexão desta revolução. A linguagem da crônica, mais especificamente a gíria social, é algo essencial, pois representa a atualidade e reflete o espírito da época. O cronista deve ser independente e escrever de maneira livre, a qual muitas vezes se encontra em desacordo com a linha ortodoxa do jornal que a publica. O estilo do cronista deve buscar o simples, o comunicativo e o tom de conversa, o que faz com que se estabeleça um diálogo aproximado com o leitor⁴⁵.

Neste contexto, Benjamim Costallat teceu seus comentários sociais de forma leve, agradável, em linguagem desenfeitada e correta, produzindo crônicas entre as mais festejadas da época.

Em análise das narrativas de *Mistérios do Rio*, porém, de uma maneira diversa, o segundo bloco argumentativo dos autores que trabalharam com a série de crônicas observou os relatos sob uma ótica antropológica e da história urbana.

Julia O'Donnell em “A cidade branca – Benjamim Costallat e o Rio de Janeiro dos anos 1920” (2012) analisou a relação entre literatura e realidade social a partir das obras de Benjamim Costallat:

O artigo analisa a obra de Benjamim Costallat na sua relação com as dinâmicas urbanas do Rio de Janeiro no decorrer da década de 1920. Gozando então de enorme prestígio popular, Costallat tematizava a capital da República em crônicas e romances, apostando no escândalo como estratégia narrativa. Profundamente comprometido com os temas e com as técnicas de seu tempo, este autor hoje esquecido fez fama ao explorar de forma muito peculiar a relação entre literatura e realidade social⁴⁶.

Contextualizando o Rio de Janeiro da época, Julia O'Donnell demarcou as transformações da cidade e os anseios e otimismo das primeiras décadas do século XX em contraposição às perspectivas desiludidas e frustradas do que foi

⁴³ O'DONNELL, Julia. **A cidade branca** – Benjamim Costallat e o Rio de Janeiro dos anos 1920, p.125-127.

⁴⁴ COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**, p.118.

⁴⁵ Ibid, p.117-122.

⁴⁶ O'DONNELL, Julia, op. cit., p.117.

percebido em 1920. Os habitantes do Rio assistiam aos efeitos da urbanização, como ao crescimento das favelas e ao aumento das páginas policiais que ganhavam mais espaço nos jornais, o que gerava insegurança social. “Antes propagandeada como polo inequívoco do progresso e da civilidade, a cidade passava, agora, a ser pensada nos termos do discurso reformista⁴⁷”.

Inserida neste cenário, a obra *Mistérios do Rio* foi produzida retratando a degradação moral e urbana, indicando que os problemas sociais iam além das reformas da cidade e dos costumes.

A historiadora Magali Gouveia Engel no artigo “Gêneros, modernidade e moralidade: leituras da cidade submersa nas crônicas de Benjamin Costallat” (2017) analisou o submundo relatado em *Mistérios do Rio* refletindo sobre a relação entre modernidade e padrões morais, identificando, neste sentido, uma visão conservadora de Costallat. Como fonte, utilizou a reedição de *Mistérios do Rio* publicada pela Secretaria Municipal de Cultura em 1990.

De acordo com Engel, as narrativas eram obras de ficção, mas inseridas em determinada lógica social e associadas à análise histórica, uma vez que os literatos expressavam as vozes coletivas da sociedade de seu tempo. As crônicas representavam a união entre realidade e ficção. Assim como João do Rio, Benjamin Costallat denunciou a exploração e a miséria produzidas pelo capitalismo e pela modernidade⁴⁸.

Dando a conhecer aos leitores alguns espaços da cidade do Rio de Janeiro, Benjamin Costallat fez uma topografia da cidade evidenciando os lugares mal frequentados e aqueles que representavam perigo e ameaça aos habitantes cariocas. Magali Engel detectou uma visão hierarquizada em relação a alguns aspectos sociais. No que disse respeito aos espaços da cidade, a autora afirmou que em “A favela que eu vi” havia uma visão hierarquizada de espaço, onde o morro era o lugar da violência e do crime, em oposição à rua, sendo esta o espaço de atos ilícitos menos graves⁴⁹.

O terceiro e último bloco argumentativo do conjunto de autores que se dedicou à análise de *Mistérios do Rio* refletiu sobre a forma de escrita adotada na

⁴⁷ O'DONNELL, Julia. **A cidade branca** – Benjamin Costallat e o Rio de Janeiro dos anos 1920, p.129.

⁴⁸ ENGEL, Magali Gouveia. **Gêneros, modernidade e moralidade: leituras da cidade submersa** nas crônicas de Benjamin Costallat, p.68-70.

⁴⁹ Ibid, p.69.

obra de Benjamim Costallat, a qual foi associada à estratégia narrativa que pretendia a ampliação do público leitor e o aumento das vendas no mercado editorial.

A historiadora Patrícia França na obra *Livros para leitores: a atuação de Benjamim Costallat para a ampliação do público leitor no Rio de Janeiro dos anos 20* (2010) teve como finalidade investigar Benjamim Costallat enquanto escritor e editor que buscava a ampliação do público leitor⁵⁰.

França também produziu um artigo intitulado “Livros para leitores: a atividade literária e editorial de Benjamim Costallat na década de 1920” (2010), onde defendeu a ideia de que a criação literária de Costallat era um produto da imprensa carioca dos anos 1920, onde o autor fez uso de uma linguagem objetiva e direta com a finalidade de atrair grande público.

No artigo, a autora analisou um conjunto de produções de Costallat, dentre os quais não foi incluída a obra *Mistérios do Rio*, mas os títulos *Da letra F, no. 2* (1918), *Mademoiselle Cinema* (1923), *Mutt, Jeff & Cia* (1921) e *O.K. crônicas* (1934). O artigo teve como objetivo “identificar as principais características textuais e tipográficas da produção literária e editorial de Benjamim Costallat, destacando sua preocupação em atingir um amplo público leitor no Rio de Janeiro dos anos 1920⁵¹”.

França se voltou para reflexões sobre a atuação literária de Costallat com temáticas polêmicas, assim como sobre o cenário editorial em que foi fundada a editora *Costallat e Miccolis*, sendo estas as ferramentas utilizadas para ampliar o número de leitores de suas produções.

Conforme ressaltou a autora no artigo, durante a década de 1920, várias editoras foram abertas nos principais centros urbanos Rio de Janeiro e São Paulo, onde se buscou o incremento de edições populares, criando assim uma nova concepção acerca do livro, o qual não mais era um produto limitado apenas ao consumo das elites, mas se ampliava enquanto um objeto comercial lucrativo a ser acessado por diferentes setores sociais. Contribuíram para o barateamento do livro a modernização das máquinas de impressão e a difusão do papel feito com a polpa da madeira, assim como o crescimento dos centros urbanos e o surgimento de uma

⁵⁰ FRANÇA, Patrícia. **Livros para leitores: a atuação de Benjamim Costallat para a ampliação do público leitor no Rio de Janeiro dos anos 1920**, 2010.

⁵¹ Id., **Livros para leitores: a atividade literária e editorial de Benjamim Costallat na década de 1920**, p.121.

população assalariada. Apesar de a população brasileira nos anos 1920 contar com 80% de analfabetos, no Rio de Janeiro a metade dos moradores sabiam ler e escrever, incluindo um sólido número de mulheres⁵².

Neste contexto, Benjamim Costallat fundou a editora *Costallat e Miccolis* em 1923, junto a seu sócio italiano José Miccolis, a qual teve duração até 1928. Durante o tempo em que esteve em atividade, de acordo com França, os editores utilizaram estratégias para tornar as obras mais atraentes e atrair grande público, dispensando forte atenção ao tratamento gráfico das edições, com livros em formato menor, margens mais amplas e encadernação em brochura, a qual barateava a impressão e tornava o preço mais acessível. Além disso, privilegiaram autores nacionais que produziam obras com títulos de impacto que versavam sobre o submundo, como Mauro de Almeida, Antonio Celestino, Patrocínio Filho, Ribeiro Couto e Orestes Barbosa. As produções destes escritores se assemelhavam ao modo de escrita de Costallat, com a adoção de uma linguagem ágil e direta nos polêmicos enredos. O uso intenso de ilustrações correspondeu à outra característica das edições da *Costallat e Miccolis*, onde eram lançados volumes com capas ilustradas e coloridas de autoria de famosos caricaturistas e artistas plásticos brasileiros⁵³.

De fato, as ilustrações estiveram presentes em *Mistérios do Rio* tanto na versão original divulgada pelo *Jornal do Brasil*, quanto na obra de mesmo título lançada em setembro de 1924. As crônicas foram acompanhadas por desenhos que buscaram dar vida às narrativas de maneira a atrair a atenção dos leitores para as temáticas de um submundo construído no Rio de Janeiro. Entretanto, por vezes, as ilustrações retrataram em menor escala o tema central da narrativa, ressaltando com maior ênfase passagens secundárias do texto por possuírem maior impacto visual.

Andrea Portolomeos no artigo “Benjamim Costallat e uma nova engrenagem na formação de leitores nos anos 20” (2003) defendeu o argumento de que Benjamim Costallat tinha como objetivo captar novos leitores, e para isto, buscou atualizar a literatura através de uma linguagem que acompanhava o ritmo veloz da cidade industrial, a qual estava associada às novas formas de produtos

⁵² FRANÇA, Patrícia. **Livros para leitores**: a atividade literária e editorial de Benjamim Costallat na década de 1920, p 128.

⁵³ Ibid., p.126-127.

culturais. De acordo com Portolomeos, “Costallat propõe a atualização da literatura, de modo que essa possa sobreviver às novas formas de produtos culturais, como o cinema, que apostam nas novas variantes da vida moderna como a velocidade, a excitação e a intensidade⁵⁴”. Deste modo, o autor adotou práticas até então inusitadas na literatura brasileira com o intuito de alcançar maior número de leitores.

Além disso, conforme ressaltou Portolomeos, após a criação da editora *Costallat e Miccolis* em 1923, Benjamin Costallat passou então a atuar simultaneamente como escritor e editor, da mesma maneira que outros escritores, como por exemplo, Monteiro Lobato, o qual fundou a editora *Monteiro Lobato e Cia* em 1918, apostando no entendimento moderno do livro enquanto objeto estético e ao mesmo tempo vendável. Entretanto, Portolomeos buscou diferenciar os dois escritores no que se referiu à forma de escrita, afirmando que Benjamin Costallat possuía uma modernidade mais arrojada. Assim como Lobato que adotou perspectivas de editor e artista, Costallat somou a tentativa de atualizar a literatura para acompanhar o ritmo veloz da cidade industrial, e deste modo, sobreviver às novas formas de produtos culturais que então surgiam. Desta forma, Benjamin Costallat seduziu um grande número de leitores com uma postura crítica, exagerada e, por vezes cômica, através de um estilo de escrita sintético e imagético utilizado em relatos polêmicos e com personagens corrompidos, buscando, desta maneira, a formação de um amplo público leitor⁵⁵.

A antropóloga Julia O'Donnell no artigo “A cidade branca – Benjamin Costallat e o Rio de Janeiro dos anos 1920” (2012) destacou que nos enredos de Costallat foram trabalhados temas do cotidiano urbano, e seu intuito era atingir o público feminino. Além de sua escrita simples e ágil, com elementos que podiam ser reconhecidos no cinematógrafo, a editora *Costallat e Miccolis*, a qual lançava escritores nacionais e títulos de obras atraentes, representava a consolidação do seu projeto de atingir e formar um número massivo de leitores⁵⁶.

Já Célia Polesel, em seu artigo “Benjamin Costallat: jornalismo e literatura na escrita do submundo” (2006), sublinhou que a década de 1920

⁵⁴ PORTOLOMEOS, Andréa. **Benjamin Costallat e uma nova engrenagem na formação de leitores nos anos 20**, In: II Congresso da História do Livro e da Leitura no Brasil, p.1.

⁵⁵ Ibid., p.2-4.

⁵⁶ O'DONNELL, Julia. **A cidade branca – Benjamin Costallat e o Rio de Janeiro dos anos 1920**, p.127.

assistiu a muitas transformações sociais e tecnológicas, e Benjamim Costallat soube acompanhar essas mudanças utilizando elementos inovadores para narrar suas histórias. Tendo como público alvo as elites, *Mistérios do Rio* tinha como objetivo revelar os segredos desconhecidos pelas classes mais abastadas⁵⁷.

A reflexão relativa ao público alvo de Benjamim Costallat na produção de *Mistérios do Rio* será discutida no decorrer deste estudo, uma vez que as elites não pareceram ser o único interesse do autor, pois através de suas narrativas e das entrevistas que concedeu, Costallat deixou transparecer um interesse mais amplo em atingir leitores de diferentes gêneros e classes sociais.

Polesel considerou ainda Benjamim Costallat como um dos jornalistas que influenciaram no surgimento do gênero sensacionalista no Brasil⁵⁸.

O sensacionalismo em narrativas literárias sobre a cidade que se urbanizara e modernizara esteve presente não só no Brasil, como em outros países que viviam a mesma realidade. Beatriz Sarlo na obra *El imperio de los sentimientos*, estudo sobre narrativas semanais de romances na Argentina entre 1917 e 1925, identificou algumas características comumente encontradas nestes relatos. Entre elas, o sofrimento amoroso e a tragédia sentimental de mulheres, além de referências não vinculadas aos sucessos da vida, mas ao trabalho, à miséria econômica, ao nascimento de filhos e ao difícil acesso à educação, saúde e moradia⁵⁹.

Estes elementos faziam parte de uma estrutura narrativa melodramática e sensacionalista, que jogavam luzes às temáticas que tinham por finalidade o envolvimento emocional dos leitores.

Assim como a Argentina, a capital da Alemanha em tempos de modernização também apresentou fortes doses do sensacional em textos narrativos sobre a cidade. De acordo com Peter Fritzsche, a partir do início do século XX a cidade textual se tornou parte da real devido à indústria do sensacionalismo. A cidade industrial deu origem a diferentes versões da cidade textual, e esta reelaborou, reconstituiu e modificou a experiência e a relação dos

⁵⁷ POLESEL, Célia. **Benjamim Costallat**: jornalismo e literatura na escrita do submundo, p.4.

⁵⁸ Ibid, p.11.

⁵⁹ SARLO, Beatriz. **El imperio de los sentimientos** – Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1925), p.44.

indivíduos nos espaços públicos. Deste modo, os encontros com a cidade se moldaram a partir das diversas leituras espetaculares sobre ela⁶⁰.

No que disse respeito ao aspecto sensacional enquanto estratégia narrativa que visava à captação de novos leitores, a afirmação de Célia Polesel dialogou com outros autores que também se dedicaram aos relatos de Benjamim Costallat.

Danielle Carvalho, no artigo “Os mistérios da cidade moderna: Os Mistérios de Nova York (1914) e seus congêneres brasileiros” (2015), destacou que os *Mistérios do Rio* de Benjamim Costallat espetacularizou e sensacionalizou os dramas pessoais a partir do melodrama em uma linguagem cinematográfica.

O artigo intitulado “A série de reportagens ‘Mistérios do Rio’, de Benjamim Costallat, como indicativo de um período de transição na história da imprensa brasileira” (2009), de autoria de Marcel Verrumo e Marcelo Bulhões, equiparou a forma de escrita de Costallat a um produto com valor de venda no mercado editorial, a qual explorava o lado misterioso e sensacionalista da narrativa visando alcançar o maior número de leitores.

As reportagens de *Mistérios do Rio* encontram certa correspondência com textos designados “sensacionalistas”, uma vez que lidam com um espetáculo narrativo em que se verificam traços de um discurso melodramático, construído a partir de um tratamento passional e que tem grande apelo junto às massas⁶¹.

Verrumo e Bulhões analisaram a obra a partir de uma divisão em três grupos temáticos: reportagens eróticas, de imersão-aventura e sociais. Entre o primeiro grupo se encontram quatro dos treze relatos: “Quando os ‘cabarets’ se abrem”, “Casas de amor”, “A criatura do ventre nu” e “Uma história de ‘manicure’”. Através do narrador-repórter que afirmava ter estado presente nos locais descritos, a narrativa erótica se demonstrou a partir de situações escandalosas que envolviam o proibitivo como meio de envolver os leitores. As reportagens “Os fumantes da morte”, “A favela que eu vi”, “O jogo do ‘Bulldog’”, “No bairro da cocaína”, “O túnel do pavor” e “Na noite do subúrbio” foram selecionadas para o segundo grupo, sobre reportagens de imersão-aventura, por se tratarem de textos que envolviam o perigo baseado na verdade factual observada pelo repórter, o qual construía histórias dramáticas e sensacionais. O terceiro e

⁶⁰ FRITZSCHE, Peter. **Berlín 1900** – prensa, lectores y vida moderna, p.22-23.

⁶¹ VERRUMO, Marcel Antonio. BULHÕES, Marcelo Magalhães. **A série de reportagens “Mistérios do Rio”, de Benjamim Costallat, como indicativo de um período de transição na história da imprensa brasileira**, In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, p.14.

último grupo de reportagens sociais considerou três narrativas: “A pequena operária”, “O segredo dos sanatórios” e “Os mistérios do bacará”, nas quais foi identificada uma espécie de crítica ou uma denúncia de problemas do cotidiano urbano⁶².

Preocupado com a dinâmica do consumo, de acordo com Verrumo e Bulhões, Benjamim Costallat tratou do submundo carioca por ter ciência que seria um produto que atrairia grande público. A imprensa do início do século XX tinha a dupla função de informar e de ampliar as vendas dos jornais, e *Mistérios do Rio* se enquadrava perfeitamente nesse molde por retratar o pitoresco e o inusitado, fator que atendia diretamente os interesses mercadológicos por atrair a atenção dos leitores⁶³.

Acompanhando a mesma linha produtiva, Marcelo Bulhões no artigo “Um Jornalista Sedutor: Erotismo nas reportagens narrativas de Mistérios do Rio, de Benjamim Costallat” (2008) defendeu a ideia de que nos relatos de Benjamim Costallat esteve presente o componente erótico como estratégia para atrair as massas.

Neste sentido, segundo Bulhões, Costallat demonstrou ser um moralizador, entretanto, ambíguo e erótico, o que fez criar um jogo que uniu o jornalismo à literatura, onde o erótico evidenciou um mundo que foi além das aparências da moral, condenando os comportamentos sociais através de um discurso que seduzia: “o de velar para desvelar, de esconder para revelar, proibir para incitar⁶⁴”. Assim, o narrador-jornalista Benjamim Costallat atraiu o interesse dos leitores incitando a curiosidade para desvendar um mundo fascinante, com uma estratégia discursiva sedutora, erótica e sensacionalista através de narrativas ficcionais de apelo às massas. Ele inscrevia o erótico no proibido, atraindo assim a curiosidade e estabelecendo um jornalismo de mercado⁶⁵.

Marcel Verrumo no artigo “Jornalismo narrativo em tempos de Belle Époque” (2013) defendeu o argumento de que nos escritos de Benjamim Costallat, enquanto estratégia narrativa estiveram presentes aspectos

⁶² VERRUMO, Marcel Antonio. BULHÕES, Marcelo Magalhães. **A série de reportagens “Mistérios do Rio”, de Benjamim Costallat, como indicativo de um período de transição na história da imprensa brasileira**, In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, p.9-12.

⁶³ Idem.

⁶⁴ BULHÕES, Marcelo. **Um jornalista sedutor: erotismo nas reportagens narrativas de “Mistérios do Rio”, de Benjamim Costallat**, p.139.

⁶⁵ Idem.

melodramáticos que visaram à sensibilização do leitor. Em paralelo, se encontrou o componente erótico como um elemento sedutor, mas encoberto por um discurso conservador que condenava as ações imorais⁶⁶.

Verrumo argumentou que Costallat apresentou traços do jornalismo sensacionalista como um meio de atrair o público consumidor. Para utilizar a significação de Marcel Verrumo, “o sensacionalismo pode ser definido, sumariamente, como uma cobertura jornalística que objetiva valorizar os traços passionais de notícias associadas, geralmente, a sexo, violência e morte⁶⁷”.

Buscando enfrentar problemáticas mais aprofundadas relativas às crônicas de *Mistérios do Rio*, aproximando menos das análises relativas à forma de escrita de Benjamim Costallat do que do contexto social e cultural dos anos 1920 e do diálogo com o seu público leitor, identificando as novas formas de relação social e com o espaço urbano, a presente pesquisa buscou investigar, nas narrativas do autor apresentadas no *Jornal do Brasil*, o discurso sobre um mundo construído através de dois principais eixos: o papel feminino vitimizado nas crônicas e o submundo paralelo ao mundo conhecido da cidade.

Os relatos de *Mistérios do Rio* engendraram um imaginário sobre os perigos urbanos, pretendendo assim orientar os leitores a associarem a cidade narrada à cidade real, a qual se revelava com novos espaços, costumes, hábitos e vícios. As relações sociais acompanhavam as transformações do espaço urbano, e Benjamim Costallat imaginou assumir o papel de condutor de seus leitores, visando auxiliá-los a entenderem as novas formas de vida que surgira a partir dos mistérios construídos por ele. O autor pretendia que os consumidores do *Jornal do Brasil* acompanhassem as publicações das crônicas como um guia para compreender o ambiente em que viviam, passando a conhecer a cidade através de uma experiência elaborada, informada e assimilada. Neste sentido, a cidade foi construída e traduzida em palavras, e esperava-se que os leitores legitimassem o que era compreendido no texto como uma espécie de vivência realizada.

Peter Fritzsche nos permite analisar a complexa relação entre literatura, sociedade e cidade, atentando para o fato de que a própria construção da cidade e a elaboração dos textos sobre ela são processos que dialogam entre si e se constroem mutuamente. Nesse sentido, conclui-se que não há um Rio de Janeiro

⁶⁶ VERRUMO, Marcel. **Jornalismo narrativo em tempos de Belle Époque**, p.155 e 158.

⁶⁷ Ibid, p.159.

fixo e essencial que atua como “contexto” dos textos de Benjamim Costallat. De maneira inversa, *Mistérios do Rio* representou um dos tantos espaços nos quais a cidade do Rio de Janeiro estava sendo construída.

Com temáticas que engendraram um submundo carioca, Benjamim Costallat construiu personagens de diferentes gêneros e classes sociais: moças e pais de famílias burguesas e empobrecidas, prostitutas bem e mal sucedidas, mulheres iludidas e enganadas, sujeitos ricos e trabalhadores oprimidos, trapaceiros e aproveitadores, toxicômanos de diferentes tipos de drogas e esferas sociais, dependentes químicos em tratamento e viciados em jogo miseráveis e das elites. *Mistérios do Rio* não se restringiu a um grupo social específico, apresentando narrativas que supostamente interessavam a uma vasta gama de leitores imaginados por Costallat. Desta maneira, o autor previu direcionar o seu auxílio aos diversos indivíduos dispostos a conhecer um Rio de Janeiro com mistérios construídos através da sua interlocução.

A relevância desta pesquisa se afirmou na originalidade da fonte utilizada, ou seja, nas produções das narrativas divulgadas em primeira mão no *Jornal do Brasil* durante o mês de maio de 1924, o que viabilizou investigar o diálogo estabelecido por Benjamim Costallat com seus leitores. Desta maneira, foi possível detectar as estratégias utilizadas na relação do autor com o público do *Jornal*, assim como reconhecer vestígios dos tipos de leitores e leitoras imaginados por ele.

Uma das questões mais difíceis de análise, do ponto de vista metodológico, consiste, nas palavras de Beatriz Sarlo, no “enigma do leitor”⁶⁸, isto é, se refere à investigação sobre quem eram efetivamente os leitores, quais eram as suas práticas de leitura e o que interpretavam.

Entretanto, diferente dos trabalhos investigativos de outros autores sobre *Mistérios do Rio*, os quais se limitaram à análise do livro publicado, esta pesquisa, ao recuperar não apenas as crônicas originais no *Jornal do Brasil*, mas também os intertextos com os quais elas dialogavam, como as entrevistas concedidas pelo autor, as publicidades em torno da série e as críticas publicadas na imprensa nacional, viabilizou a discussão sobre a questão dos leitores imaginados e desejados por Benjamim Costallat.

⁶⁸ SARLO, Beatriz. **El imperio de los sentimientos** – Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1925), 2011.

Não se buscou refletir sobre quem e como consumiu *Mistérios do Rio*, mas a quem a série se dirigiu, que leitores o autor pretendeu atrair e quais foram as suas estratégias de captação de público. Estas indagações não conseguem ser respondidas somente a partir da análise do livro, sendo necessário, portanto, o retorno às páginas do *Jornal do Brasil*.

Partindo desta perspectiva, este estudo foi estruturado em três capítulos: O primeiro se referiu à apresentação de Benjamim Costallat e de *Mistérios do Rio* na imprensa nacional, onde foi investigada a repercussão da obra e do autor em publicações saídas em revistas e jornais em circulação no Brasil entre os anos 1920 e 1929, disponíveis no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Benjamim Costallat concedeu uma entrevista ao *Jornal do Brasil* em 1922, onde revelou sua vontade de realizar um trabalho que expusesse os mistérios do Rio de Janeiro, os quais, segundo ele, eram desconhecidos pela maior parte da população brasileira. Em 1924, já com contrato assinado com o *Jornal do Brasil*, o autor concedeu uma entrevista ao periódico *A Gazeta* no mês de abril, e outra ao *Jornal do Brasil* um dia antes da estreia de *Mistérios do Rio*, com a finalidade de divulgar o lançamento do novo trabalho.

Neste primeiro capítulo, ainda foram analisadas críticas e elogios do autor e da obra enquanto *Mistérios do Rio* estava a ser publicada no *Jornal do Brasil*, assim como no período posterior, quando já havia finalizado sua divulgação.

O segundo capítulo se voltou para a reflexão do papel da mulher, ou melhor, de um novo papel feminino que estava sendo incorporado na sociedade dos anos 1920. Inserida na dinâmica social patriarcal da época, a construção e a divulgação da imagem da mulher nas narrativas literárias de Benjamim Costallat portavam, em grande medida, um caráter pedagógico. Nesta parte, também foi observado o comportamento masculino no que disse respeito à correspondência com as mulheres, o qual variava de acordo com o pertencimento das moças às diferentes classes sociais.

O terceiro e último capítulo foi voltado para a série de elaborações de conflitos existentes nas relações de sujeitos que tinham como costumes práticas sociais alternativas e ilegais. O embate travado na obra demonstrou uma rede altamente organizada de um universo tolerado e seguido por parte da sociedade,

portador de suas próprias regras e códigos de conduta diferentes dos seguidos comumente pela sociedade em geral.

2.

Os Mistérios do Rio na imprensa nacional

Benjamim Costallat foi um escritor de grande sucesso popular das décadas de 1920-30. Ainda que duramente criticado pelo cânone literário e por moralistas sociais, o autor desfrutou de grande reputação e prestígio. Entre os seus inúmeros trabalhos, se encontra a série intitulada *Mistérios do Rio*, objeto de estudo deste trabalho.

Nas próximas páginas serão analisadas as publicações saídas em revistas e jornais em circulação no Brasil entre 1920 e 1929, disponíveis no acervo da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional. O critério de seleção do material se referiu somente às publicações que tiveram *Mistérios do Rio* e Benjamim Costallat como ponto de discussão.

Para melhor compreensão das análises das fontes, o presente capítulo foi dividido em três partes. A primeira foi voltada para o diagnóstico do artigo “Os Mistérios do Rio⁶⁹” divulgado em 24 de dezembro de 1922 no *Jornal do Brasil*, onde Benjamim Costallat revelou publicamente o desejo de se dedicar a um trabalho em que pudesse construir o perfil misterioso da sociedade carioca; neste momento, a ideia de concretizar a obra ainda estava em forma embrionária, sendo apenas um anseio do autor.

A segunda parte tratou do período em que *Mistérios do Rio* estava prestes a estrear, com duas entrevistas concedidas por Benjamim Costallat que tiveram como objetivo anunciar o lançamento do novo trabalho: a primeira entrevista foi para *A Gazeta*, publicada em 14 de março de 1924, em primeira mão, com o título “Os Mistérios do Rio. É esse o título do novo sensacional livro de Benjamim Costallat – O que ouvimos do brilhante novelista, acerca do seu futuro trabalho – Um triunfo infalível⁷⁰”. A segunda entrevista foi divulgada no *Jornal do Brasil* em 30 de abril, um dia antes de a série estrear, intitulada “Benjamim Costallat inicia amanhã no Jornal do Brasil os seus Mistérios do Rio⁷¹”.

⁶⁹ COSTALLAT, Benjamim. Os mistérios do Rio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 dez. 1922, p.4.

⁷⁰ COSTALLAT, Benjamim. Os Mistérios do Rio. É esse o título do novo sensacional livro de Benjamim Costallat – O que ouvimos do brilhante novelista, acerca do seu futuro trabalho – Um triunfo infalível. **A Gazeta**, São Paulo, 14 mar. 1924, p.1. Entrevista.

⁷¹ COSTALLAT, Benjamim. Benjamim Costallat inicia amanhã no Jornal do Brasil os seus Mistérios do Rio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 abr. 1924, p.7. Entrevista.

Na terceira e última parte do capítulo, foram reunidas as críticas positivas e negativas que foram divulgadas em duas diferentes fases: a primeira se referiu ao momento em que a série estava em publicação no *Jornal do Brasil*, no calor da emoção do mês de maio, assim como o mês de junho, momento seguinte à finalização da série. A segunda fase se relacionou com o mês de setembro, quando as crônicas foram reunidas em volume, o qual foi publicado com o mesmo título.

O objetivo destas análises foi investigar como se deu o processo de criação e divulgação de *Mistérios do Rio*, assim como estabelecer comparações e identificar possíveis contradições nas palavras do autor nos diferentes momentos. Em seguida, observar como se deu a recepção de *Mistérios do Rio* na imprensa nacional.

2.1. Uma ideia embrionária

Apesar de *Mistérios do Rio* estrear apenas em maio de 1924, o desejo de Benjamim Costallat de esmiuçar o submundo carioca foi revelado à imprensa pouco mais de um ano antes. Na véspera de natal, em 24 de dezembro de 1922, o autor emitiu no *Jornal do Brasil* um artigo intitulado “Os Mistérios do Rio⁷²”, onde deixou clara a sua intenção de realizar um trabalho em que pudesse elaborar os aspectos misteriosos cariocas. O artigo teve a intenção de lançar a ideia, tanto ao público do *Jornal do Brasil* quanto a possíveis investidores, de realizar um trabalho literário investigativo sobre questões, que segundo Costallat, eram pouco conhecidas no Rio de Janeiro. Este era um momento de especulação e idealização da série, e neste sentido, vê-se que a estratégia de Benjamim Costallat arquitetada em 1922 obteve êxito pouco mais de um ano depois.

Se atentarmos para a data da publicação do artigo, podemos refletir sobre dois aspectos: em primeiro lugar, foi possível perceber a grande reputação da qual desfrutava Costallat, o que pode ser demonstrado através do espaço que ocupou seu artigo – duas colunas que ultrapassavam a metade da folha – e da data especial que o dia 24 de dezembro representa para as sociedades cristãs. Além disso, a véspera de natal não parece ter sido uma simples coincidência, mas justamente por

⁷² COSTALLAT, Benjamim. Os mistérios do Rio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 dez. 1922, p.4.

ser um momento de maior sensibilidade social é que Benjamim Costallat, juntamente ao *Jornal do Brasil*, lançou a ideia sobre os mistérios a serem desvendados no Rio de Janeiro. Seja para sensibilizar e despertar a curiosidade do público em relação à misteriosa cidade, ou para buscar possíveis investidores para a execução do trabalho, o fato é que a publicação do artigo no dia 24 de dezembro não foi uma escolha ingênua, mas uma estratégia comercial especulativa.

No fascículo, observou-se que na primeira página, em destaque entre as notícias principais, o *Jornal do Brasil* apresentou um reclame anunciando as narrativas e crônicas presentes no interior da folha, e entre essas, foi estampada uma breve chamada em letras maiúsculas: “Mistérios do Rio! Benjamim Costallat⁷³”. No artigo publicado na quarta página do *Jornal*, Benjamim Costallat discorreu sobre as produções de obras com títulos de *Mistérios* desenvolvidas nas grandes cidades urbanas e modernas do mundo, as quais versaram sobre temáticas misteriosas do submundo do crime e da promiscuidade, demonstrando assim o seu interesse em se dedicar a um trabalho deste gênero sobre o Rio de Janeiro.

No texto do artigo, mesmo elaborando algumas críticas em relação aos romances folhetinescos da literatura fragmentada, os mistérios da cidade já agradavam o autor:

Se tivesse as qualidades literárias de um escritor de aventuras, de um escritor com sangue de polícia nas veias e com estilo de repórter na pena, eu faria um desses romances, em séries, desses romances que nunca acabam, que vão de fascículo em fascículo até o infinito, romances onde o herói nunca morre⁷⁴.

Nota-se que Benjamim Costallat se distanciou da categoria policial por não ter um perfil adequado para repórter investigativo e escritor de aventuras. Entretanto, romances policiais pressupõem crimes, investigações e conclusões construídas e narradas pelo escritor. Neste ponto, é possível levantar algumas questões: se Costallat não desejava fazer romances policiais, no que consistiriam os mistérios a serem desvendados por ele? A originalidade que ele apresentaria em seu trabalho teria a ver então com a forma narrativa? Costallat disse não possuir o fôlego de um escritor de romances policiais intermináveis, mas se propunha a descrever os mistérios que chocariam a sociedade, narrando o que existia materialmente escondido e que quase ninguém conhecia. Quais mistérios

⁷³ MISTÉRIOS do Rio! Benjamim Costallat. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 dez. 1922, p.1.

⁷⁴ COSTALLAT, Benjamim. Os mistérios do Rio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 dez. 1922, p.4.

cariocas a serem investigados e que motivações originaram o desejo de denunciá-los naquele momento são questionamentos que pretendem ser respondidos ao longo da análise.

Avançando na análise do artigo, Benjamim Costallat declarou que gostaria de escrever um romance onde o herói nunca morre, mas disse não ter a habilidade necessária para este fim. Neste sentido, se seus personagens não seriam heróis, pode-se deduzir, ao menos hipoteticamente, que seriam anti-heróis? Que tipo de personagens ele construiria em *Mistérios do Rio*, e o que eles teriam de tão peculiar?

Apesar da modéstia em afirmar não ter tendências de repórter e de escritor de aventuras, Costallat expôs seu interesse em compor um trabalho que entretivesse o leitor por tempo indeterminado. Entretanto, simultaneamente, não deixava de criticar o modo de escrita folhetinesca de longa duração, a qual fazia do veículo que a publicava uma referência de vendas, criando uma relação com o leitor em um esforço de seduzi-lo a adquirir o fascículo do dia seguinte, e assim sucessivamente até o episódio final.

Romances cheios de recursos para o escritor porque faltando-lhe a ideia, faltando-lhe o seguimento da sua narração, vem o tiro, o assassinato, o imprevisto que salvam o leitor do perigo de não ter mais o que ler e salvam, principalmente, o editor do perigo de não ter mais matéria com que encher um fascículo seguinte, mais alarmante ainda⁷⁵.

A passagem nos faz pensar de maneira mais complexa a relação dos jornais com seu público, pois a sedução dos leitores pelos romances era de grande importância para os interesses econômicos do veículo de publicação, pois financiava dia a dia a produção da edição.

De acordo com Marlyse Meyer em análise sobre os folhetins em circulação durante o século XIX, toda a ficção em prosa era publicada em forma folhetinesca, e dependendo da aceitação do público e do sucesso que fazia, posteriormente era publicado em volume. O caráter comercial do folhetim contribuía para o desenvolvimento de jovens escritores, pois o editor não publicaria com facilidade a obra de um autor desconhecido, uma vez que o

⁷⁵ COSTALLAT, Benjamim. Os mistérios do Rio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 dez. 1922, p.4.

investimento no volume era elevado. No entanto, através do folhetim, os novos escritores tinham a oportunidade de demonstrar seu talento⁷⁶.

Neste sentido, a publicação dos romances folhetinescos era valiosa tanto para os leitores e para os editores quanto para os escritores, pois tinham a chance de imprimirem seus nomes na literatura popular. Deste modo, pode-se presumir que com o artigo “Os Mistérios do Rio” de 1922, Benjamim Costallat estava buscando um espaço de aceitação para a produção de uma obra de média ou longa duração, abordando uma temática atrativa que propunha expor o que havia de desconhecido no submundo carioca.

Prosseguindo no artigo, Benjamim Costallat citou alguns nomes de escritores estrangeiros de grande sucesso:

Se tivesse as qualidades literárias de um Ponson du Terrail ou de um Gaston Leroux, ou de um Conan Doyle, eu faria um romance interminável, vendável também nos engraxates, aparecendo aos sábados, 500 réis o fascículo, e estou certo que teria até o fim dos meus dias ocupação e subsistência para a minha pena. Chamaria a esse calhamaço literário: “Os mistérios do Rio de Janeiro”. Esse gênero de literatura me tentaria⁷⁷.

Engajado na imprensa e no mercado editorial, Costallat já podia prever o valor do fascículo onde sairia sua série, o dia da semana em que seria publicada e os lugares a serem vendidos.

O autor fez referência à série de Ponson du Terrail, inicialmente chamada de *Les drames de Paris: L'héritage mystérieux*, publicada pelo jornal francês *La Patrie*, onde foi lançada o personagem Rocambole, o qual obteve tamanho sucesso popular que deu origem a outra série com suas próprias aventuras, intitulada *Les exploits de Rocambole*, publicada pelo mesmo periódico entre 1857 e 1871, ano da morte do autor⁷⁸.

Como se pode notar, Ponson du Terrail teve ocupação desde o lançamento da obra até os últimos dias de sua vida. Conforme apontou Benjamim Costallat, o romance podia se tornar interminável, e melhor ainda, custear a vida do escritor, pois “o herói nunca morre porque se o autor o mata em um capítulo o ressuscita com a mesma facilidade no capítulo seguinte⁷⁹”. Dito isto, é provável que tenha sido este o objetivo de Costallat ao divulgar no artigo de 1922 o seu anseio de

⁷⁶ MEYER, Marlyse. **Folhetim** – uma história, p.63.

⁷⁷ COSTALLAT, Benjamim. Os mistérios do Rio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 dez. 1922, p.4.

⁷⁸ MEYER, Marlyse, op. cit., p.103.

⁷⁹ COSTALLAT, Benjamim, loc. cit.

compor um trabalho sobre os aspectos misteriosos do Rio de Janeiro, o qual poderia viabilizar sua consagração enquanto escritor popular, e, principalmente, garantir seu sustento até o fim de seus dias.

Outra série de agrado popular, ainda que de duração menor, foi *O fantasma da ópera* de Gaston Leroux, publicada pelo jornal francês *Le Gaulois* entre vinte e três de setembro de 1909 e oito de janeiro de 1910. Em abril deste mesmo ano foi lançada a série em volume, e, posteriormente, diversas adaptações para o cinema e para o teatro foram produzidas.

Da forma semelhante, Conan Doyle criou o personagem Sherlock Holmes em 1887, com a história *A study in Scarlet* publicada na revista *Beeton's Christmas Annual*. Holmes obteve um sucesso demasiado marcante, que em fevereiro de 1891, Doyle publicou *The signo of the four* pela revista *Lippincott's*, e em junho do mesmo ano, *A scandal in bohemia* pela revista *Strand Magazine*. Tais trabalhos, os quais versavam sobre crimes e investigações britânicas, foram tão bem sucedidos que garantiram a Conan Doyle a publicação de diversas histórias com Sherlock Holmes até 1927 pela *Strand Magazine*.

Como se pode atestar, estes autores conseguiram viver de suas penas até o fim de suas vidas devido ao sucesso de seus personagens. O que se percebeu ao ler o artigo “Os Mistérios do Rio” de 1922 foi que Benjamim Costallat tinha o desejo de fazer algo parecido que pudesse banca-lo enquanto escritor. O autor buscou um veículo de comunicação para publicar seu artigo, neste caso o *Jornal do Brasil*, lançando a ideia da possibilidade de ser feito no Rio de Janeiro um trabalho de sua autoria semelhante aos trabalhos estrangeiros citados.

Entretanto, Benjamim Costallat não foi o primeiro a elaborar os mistérios cariocas. Em 1917, Coelho Neto uniu a literatura ao cinema através do filme-seriado *Os Mistérios do Rio de Janeiro*, contando com seis partes e financiado por Irineu Marinho, dono do jornal *A noite*. A estreia teve como marco o mês de outubro, contudo, apenas a primeira parte foi lançada sob o título *O tesouro dos Vikings*. Segundo a análise de Daniele Carvalho, apesar de unir literatura e cinema nacionais, o filme teve fundo e forma estrangeiros, o que se comprovou pela análise dos personagens principais: o príncipe exótico foi criado aos moldes de Rodolfo Gerolstein de *Os mistérios de Paris*, e a mocinha estava à altura dos tipos personificados das atrizes norte-americanas. As aventuras do enredo também foram inspiradas no exterior, mas a obra cinematográfica contava com artistas

vindos dos teatros nacionais cariocas, e expunha lugares da cidade, tais como o Fluminense Football Club, o Pão de Açúcar, os bairros da Tijuca, Gávea, Santa Teresa, Copacabana, etc.⁸⁰.

Seguindo com a análise do artigo de 1922, Benjamim Costallat insistiu nos segredos impactantes presentes no Rio de Janeiro, os quais, segundo ele, não podiam ser pauta de qualquer veículo de comunicação: “Há muitas coisas interessantes nesta leal cidade. Coisas interessantíssimas que não podem, infelizmente, ser ditas em coluna de um diário respeitável, principalmente num pacato domingo como este, em véspera de Natal⁸¹”.

Questionamentos que não deixam de vir à tona refletem sobre quais coisas tão interessantes seriam estas, e porque não poderiam ser ditas às vésperas do natal? E ainda, porque não poderiam ser reveladas nas páginas de um jornal respeitável? Seriam demasiadamente pesadas? Costallat estaria denunciando algo abominável presente no Rio de Janeiro?

É interessante notar a publicidade em torno de um trabalho que só seria concretizado pouco mais de um ano depois. O artigo de 1922 buscou gerar, em grande medida, expectativas sobre a que mistérios Benjamim Costallat se referia, propagando assim a ideia de produzir uma obra que relatasse os obscuros aspectos cariocas. Além disso, relaciona-los a uma provável censura por ser 24 de dezembro nos conduz a pensar que ele queria plantar a curiosidade no imaginário dos consumidores do *Jornal do Brasil*, assim como buscar algum investidor para a publicação do possível trabalho. Torna-se nítida a provocação do autor em relação ao *Jornal do Brasil*, o que pareceu ser um convite à folha em embarcar na ideia de investir na sua produção misteriosa.

Benjamim Costallat seguiu dando dicas sobre o que seria o possível trabalho:

A principal condição para fazer romance policial é se convencer de que a humanidade inteira é inteiramente imbecil e ingênua. Ora, essa suposição é agradável e muitas vezes fácil. [...] Mas além dessa vantagem o romance policial permite apresentar com a capa do mistério e da ficção uma série de verdades que por ali andam mas que não podem ser ditas, assim, cruamente⁸².

⁸⁰ CARVALHO, Danielle Crepaldi. **Os mistérios da cidade moderna**: Os Mistérios de Nova York (1914) e seus congêneres brasileiros, p.86-87.

⁸¹ COSTALLAT, Benjamim. Os mistérios do Rio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 dez. 1922, p.4.

⁸² Idem.

Neste sentido, compreende-se que os mistérios na construção literária de Benjamim Costallat tinham relação com determinadas verdades que não podiam ser ditas diretamente, e que por isso os autores se utilizavam dos romances policiais para transmiti-las. Entretanto, para o Costallat era crucial considerar a humanidade como imbecil e ingênua para tornar possível a composição de um romance policial. Aqui fica evidente uma contradição do autor quanto à análise destas narrativas: se por um lado os escritores de romances policiais supunham que seus leitores eram imbecis por consumirem histórias intermináveis de heróis que nunca morrem, por outro, demonstravam que tais consumidores não eram leitores passivos e ingênuos, mas pessoas críticas que entendiam nas sublinhas o que os autores estavam diagnosticando em seu meio social. Faz-se, portanto, necessário investigar quais tipos de pessoas compunham o público leitor de Costallat, ou melhor, que público alvo o autor pretendia alcançar ao construir sobre os mistérios do Rio de Janeiro.

Em relação às influências literárias de Benjamim Costallat, torna-se evidente que o autor acompanhava a literatura e o mercado editorial franceses, pois ele estabeleceu uma comparação entre Paris e o Rio de Janeiro através da obra *La Garçonne* de Victor Marqueritte:

Lendo “La Garçonne” do Sr. Victor Marguerite, um livro que obteve grande sucesso de livraria e grande sucesso de escândalo ultimamente em Paris, por pintar com verdade demais os costumes e os tipos deste devrótico 1922, é que me veio ao espírito este Rio misterioso de que ninguém fala e que é, em muitos pontos, parecido com a Paris literária de “La Garçonne”, Paris esta que chegou a escandalizar a própria Paris em carne e osso⁸³.

La Garçonne, publicada originalmente em 1922 por Victor Margueritte, retratou a história de uma jovem independente de vida sexual livre que se relacionava com parceiros de ambos os sexos, o que causou grande escândalo em Paris e garantiu sucesso de vendas. Conforme expôs Benjamim Costallat, esta obra francesa o motivou a analisar os mistérios cariocas, mas parece tê-lo influenciado também a produzir *Mlle. Cinema*, obra publicada em 1923.

Em *Mlle. Cinema* foi narrada a história da melindrosa Rosalina, moça de família burguesa com hábitos e costumes que feriam os padrões dos valores morais⁸⁴. Esta obra rendeu a Benjamim Costallat um processo por atentado à

⁸³ COSTALLAT, Benjamim. Os mistérios do Rio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 dez. 1922, p.4.

⁸⁴ Id., **Mlle. Cinema**, 1925.

moral e aos bons costumes, além da apreensão das obras nas livrarias. A fragilidade moral de Rosalina questionou a hipocrisia da sociedade carioca, o que ocasionou ao autor um processo executado pela Liga da Moralidade, e a obra *Mlle. Cinema* foi recolhida das prateleiras temporariamente⁸⁵.

Somente em setembro de 1924, meses depois do lançamento da série *Mistérios do Rio* pelo *Jornal do Brasil*, Costallat foi absolvido e sua obra pôde ser novamente vendida, conforme a matéria do *Jornal do Brasil* que informou que “o livro *Mlle. Cinema* visa apenas descrever os defeitos da educação moderna de certas moças, mostrando os seus inconvenientes, para corrigi-los⁸⁶”. Isto nos direciona a questionar se Benjamin Costallat passava então de escritor imoral à moralista e defensor dos bons costumes, uma vez que ele foi inocentado por contribuir com a boa formação das moças de família ao explicar a devassidão de Rosalina. Possivelmente, esta foi uma estratégia de defesa do autor para se proteger da justiça moralizadora.

Como se pode ver, desde 1922, Benjamin Costallat tinha grande interesse em tratar de assuntos que envolvessem as verdades sociais, o que nos leva a supor que se tratavam de comportamentos que fugiam às regras dos padrões morais vigentes. Também foi possível notar que o autor tinha forte influência literária europeia, principalmente a francesa, ao vermos citados nomes de autores de folhetins de grande sucesso. Ao ler *La Garçonne*, a qual se tornou popular “por pintar com verdade demais os costumes e os tipos deste devrótico 1922⁸⁷”, foi possível observar que Costallat relacionou os comportamentos de degradação moral presentes em Paris com os existentes no Rio de Janeiro, percebendo, desta forma, notáveis semelhanças entre eles. Victor Marqueritte, autor de *La Garçonne*, “pintou” os costumes sociais franceses com verdades demais e agradou grande público, e Costallat ansiava por narrar algo similar no Rio de Janeiro.

Neste sentido, é possível formular algumas questões que podem auxiliar na reflexão sobre o que Benjamin Costallat desejou propor na elaboração inicial de *Mistérios do Rio*: se Victor Marqueritte revelou as verdades, ele capturou imagens da realidade? Ele teria então assumido alguma espécie de análise sociológica ou

⁸⁵ DONNELL, Julia O'. A Cidade Branca: Benjamin Costallat e o Rio de Janeiro dos anos 1920, p.118-119.

⁸⁶ APREENSÃO dos livros “Os devassos” e “Mlle. Cinema”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 set. 1924, p.6.

⁸⁷ COSTALLAT, Benjamin. Os mistérios do Rio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 dez. 1922, p.4.

antropológica ao escrever sobre uma cultura pouco visível? Em que medida foi isso que Benjamim Costallat pretendeu fazer com os mistérios cariocas?

Mesmo tendo escandalizado a sociedade parisiense, a temática da obra garantiu a Victor Marguerite a divulgação de seu nome no mercado literário, assim como um alto índice de vendas, sendo a obra traduzida para diversas línguas e adaptada para o teatro e para o cinema. Ao se inspirar em *La Garçonne* para escrever *Mistérios do Rio*, Costallat também vislumbrou as possibilidades de desdobramentos culturais da série, como em volume, ou para o teatro e cinema? Entretanto, sabe-se que *Mistérios do Rio* não foi de longa duração, sendo divulgada no *Jornal do Brasil* somente durante o mês de maio e em dias não subsequentes, e teve concretizado apenas o lançamento da obra em volume.

Seguindo a diante na análise do artigo de 1922, Benjamim Costallat tentou elucidar alguns dos assuntos misteriosos que poderiam fazer parte da obra embrionária, conforme vemos a seguir:

O Rio, grande cidade, Cidade nevrose, Cidade que, tanto quanto Paris, toma cocaína, fuma ópio e embriaga-se de éter. Cidade que como Nova York tem o seu quarteirão chinês e as suas “fumerias” secretas. Cidade que, como a Roma antiga, a Roma da volúpia e dos bacanais, tem banhos maravilhosos e orgias espetaculosas⁸⁸.

É interessante relacionar os temas degradantes das grandes cidades citadas por Benjamim Costallat em 1922 e perceber que em *Mistérios do Rio* de 1924 foram publicadas algumas crônicas exatamente com essas temáticas, como “Os fumantes da morte” onde viciados em ópio se drogavam em uma *fumeries* chinesas, ou “No bairro da cocaína”, evidenciando a região da Glória como o espaço onde viciados compravam, vendiam e consumiam o narcótico, ou ainda em “A criatura do ventre nu”, onde foi contada a história de um rapaz que havia consumido éter, entre outras crônicas. O que se constata é que Costallat já tinha em mente em 1922, ao menos em linhas gerais, alguns dos assuntos que seriam desenvolvidos em *Mistérios do Rio* em 1924.

Ainda sobre a análise do artigo “Os Mistérios do Rio” de 1922, foi possível apreciar quase um pedido de apelo do autor para que algum veículo de comunicação investisse em seu trabalho: “...um dos pequenos cantos deste imenso Rio misterioso, deste Rio que seria interessante descrever... O meu dever de

⁸⁸ COSTALLAT, Benjamim. Os mistérios do Rio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 dez. 1922, p.4.

cronista é descreve-lo. Mas me deixarão?⁸⁹”. O comentário do autor pretendeu evidenciar o quanto ele conhecia profundamente o Rio de Janeiro, buscando transmitir tamanha propriedade e segurança que visavam lhe fornecer certa autoridade para desempenhar o papel de revelador das verdades desconhecidas de seus leitores. Além disso, Costallat transmitiu uma visão da cidade como um espaço de aventuras, onde aconteciam casos misteriosos e interessantes.

Por fim, Benjamin Costallat terminou seu artigo em tom sarcástico:

Papai Noel! Quanta recordação! Uma árvore enfeitando, umas velinhas coloridas e acesas, um sapato que se deposita, num canto a noite, o coração batendo; todos nós, todos nós temos isso no melhor do nosso passado e das nossas saudades... Papai Noel! Oh! Crianças como eu vos invejo!⁹⁰

De maneira irônica, Benjamin Costallat exaltou a inocência da infância que protege as crianças – burguesas – das injustiças sociais. Não obstante, teceu, principalmente, uma crítica à hipocrisia da sociedade burguesa, que com seus valores morais corrompidos, no entanto, disfarçados e mascarados, passava o dia 24 de dezembro, possivelmente, tomada por preocupações natalinas, se poupando então dos males que pudessem desequilibrar a harmonia do lar.

Em última avaliação, foi possível notar que no artigo “Os Mistérios do Rio” de 1922, Costallat buscou diferenciar seu possível trabalho de outros autores já conhecidos pelo público, prometendo trazer algo inovador. Somado a isso, pode-se concluir também que a publicação do artigo teve como objetivo final lançar a ideia, na véspera de natal, tanto para seus leitores quanto para possíveis investidores, principalmente ao *Jornal do Brasil*, de fazer um trabalho literário que apontasse o olhar para as questões pouco visíveis da sociedade. Inspirado na obra *La Garconne* de Victor Marguerite, a qual expôs as “verdades” sobre a realidade parisiense, Costallat desejou compor algo semelhante, narrando os mistérios nacionais a partir do cenário carioca, com personagens criados com base nos limites da realidade do Rio de Janeiro.

⁸⁹ COSTALLAT, Benjamin. Os mistérios do Rio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 dez. 1922, p.4.

⁹⁰ Idem.

2.2. No calor da emoção

A seguir, serão objetos de análise as entrevistas concedidas por Benjamim Costallat, no momento anterior à estreia de *Mistérios do Rio*, aos periódicos *A Gazeta* em 14 de março de 1924, e ao *Jornal do Brasil* em 30 de maio do mesmo ano. Ambas tiveram como finalidade divulgar na imprensa o lançamento da série.

Pouco mais de um ano após o artigo “Os Mistérios do Rio” ser publicado no *Jornal do Brasil* em 24 de dezembro de 1922, onde Benjamim Costallat expressou publicamente o seu desejo de realizar um trabalho acerca das questões misteriosas da sociedade carioca, o autor conseguiu concretizar seu desejo. A série *Mistérios do Rio* ganhou vida, tendo sua estreia no *Jornal do Brasil* no dia 1º de maio de 1924.

Entretanto, torna-se curioso notar que a primeira divulgação do novo trabalho não veio em primeira mão pelo *Jornal do Brasil*, periódico que veiculou a série, mas por parte de *A Gazeta* de São Paulo. Em 14 de março de 1924, um mês e meio antes de estreitar *Mistérios do Rio*, Benjamim Costallat concedeu uma entrevista para *A Gazeta* para dar publicidade a sua nova empreitada. A entrevista foi publicada na primeira página do jornal, em grande destaque, ocupando as duas primeiras colunas inteiras e metade da terceira, incluindo um desenho somente do rosto de Costallat olhando para baixo, como que em um plano elevado observando o que se passava abaixo dele.

Tal desenho se assemelhou à capa do volume de *Mistérios do Rio* lançado em setembro de 1924, onde foram reunidas as crônicas publicadas no *Jornal do Brasil* durante o mês de maio. A ideia do desenho foi a mesma, entretanto, a expressão de Costallat se diferenciou de uma imagem para a outra: no desenho da entrevista de *A Gazeta* só foi desenhado o rosto do autor, com as expressões faciais extremamente marcadas e com os cabelos grandes e bagunçados, transmitindo um ar quase diabólico, ao passo que no da capa do livro, Costallat aparece com os cabelos curtos e penteados e com o semblante preocupado, olhando de cima para a cidade em chamas e sem cor. O que fez o autor modificar o desenho de seu rosto, substituindo a feição agressiva por outra preocupada e angustiada é uma pergunta que se coloca. Embora as imagens comportassem diferenças, elas se assemelharam na ideia do olhar em plano superior do

observador que analisa o que está embaixo, procurando transmitir a ideia de que ele tinha um domínio em alto grau sobre o que seria narrado em *Mistérios do Rio*.

Iniciando a análise da entrevista de *A Gazeta* publicada em março de 1924, de acordo com o que foi narrado, dois jornalistas da folha foram ao hotel *Terminus* onde Benjamim Costallat estava hospedado. Um dos jornalistas nos foi apresentado como Pamplona, e o outro, o qual foi o narrador dos comentários e diálogos decorridos durante a entrevista, não se apresentou nem assinou a matéria.

O encontro foi marcado com o intuito de divulgar maiores detalhes do novo trabalho de Costallat que estrearia em breve. Após um funcionário avisar que Pamplona o aguardava na recepção do hotel, Benjamim Costallat desceu acompanhado de Giuseppe Miccolis, seu sócio italiano na editora *Costallat e Miccolis*. Logo de início, no primeiro diálogo entre eles transcrito na entrevista, foram expostos os elogios que Giuseppe Miccolis teceu a Costallat:

- Um bravo! Não diminui a sua atividade... Bem merece o êxito que teve a sua “Mlle. Cinema”.
- Grande, heim?
- Enorme! Já está no 25.o milheiro.
- Então já se lê no Brasil – juntou o Pamplona.
- Porque não? As obras boas têm sempre saída... – juntou o Sr. Miccolis⁹¹.

O fato de o texto enfatizar no início da entrevista elogios gratuitos a Benjamim Costallat, juntamente com a informação sobre a vendagem das edições de *Mlle. Cinema* nos leva a perceber certo vigor de *A Gazeta* em elevar o prestígio do autor. Um esforço em conjunto entre a folha e Giuseppe Miccolis para construir e reforçar a ideia de que Costallat era um autor de destaque que valia a pena ser consumido. De acordo com a mensagem que o diálogo almejou propagar, ainda que o hábito da leitura não fosse uma realidade para a maior parte da população brasileira, as composições de qualidade garantiam o sucesso, e as de Costallat se inscreviam entre elas.

A ideia que Benjamim Costallat era bom no que fazia foi o que *A Gazeta* pretendeu transmitir aos consumidores de seu jornal, conforme transpareceu no trecho abaixo:

Enquanto isso, o Dr. Benjamim Costallat passeava os seus olhares pelo salão, num exame detido.

⁹¹ COSTALLAT, Benjamim. Os Mistérios do Rio. É esse o título do novo sensacional livro de Benjamim Costallat – O que ouvimos do brilhante novelista, acerca do seu futuro trabalho – Um triunfo infalível. *A Gazeta*, São Paulo, 14 mar. 1924, p.1. Entrevista.

- Está estudando o ambiente?
- É o meu fraco. Não calcula como eu aprecio o estudo de todas estas fisionomias e de todas estas atitudes.
- Avaliamos. Basta que se leiam os seus livros...
- Ora!... Isto aqui dá uns ares com o “Elyseu”, de Roma...
- Precisamente! – ajuntou o Pamplona. Eu também senti sempre que havia semelhança disto com qualquer coisa, mas não me ocorreu com o que fosse⁹².

A ideia difundida era que Benjamim Costallat, sem esforço algum e agindo naturalmente, permanecia com seus olhos atentos a tudo que estava em sua volta. Um observador de costumes nato que trabalhava com prazer apreciando as fisionomias e o comportamento das pessoas a todo o momento. O que se pode notar é que Benjamim Costallat não se interessava apenas pelos ambientes corrompidos do submundo, mas também direcionava seu olhar observador para os cenários chiques e comportados, como o salão de refeições do *Terminus*.

Ao avançar na análise do texto, torna-se cada vez mais nítido a bajulação dos funcionários de *A Gazeta* a Benjamim Costallat. O entrevistador não identificado comentou que depois do tão grandioso êxito de *Mlle. Cinema*, um escritor teria receio de escrever outra obra. Ele seguiu dizendo que apesar de conhecer o poder do trabalho do autor, esperava-se ao menos um intervalo maior para recuperar as energias:

Engano; puro engano. O nosso amigo sabe o que é o público, conhece-lhe as tendências, as preferências. Não outro o motivo pelo qual as suas obras são escritas para que o público as leia sem dificuldade com uma simplicidade de estilo que agrada a primeira vista. Daí a vertigem com que os seus livros desaparecem das prateleiras das livrarias. “A luz vermelha”, “Mutt, Jeff e Cia”, “Depois da meia noite”, esgotaram edições sucessivas em poucos meses⁹³.

Atenta-se para o poder que *A Gazeta* buscou conferir a Benjamim Costallat ao afirmar que ele conhecia profundamente seus leitores, fornecendo-lhes os produtos que desejavam consumir, no estilo simples que conquistava à primeira vista. Em sequência, foram citados os títulos de suas obras de sucesso e, novamente, lembraram os leitores que todas as edições se esgotavam nas livrarias em pouco tempo, transmitindo a ideia que Costallat era um escritor consagrado. Torna-se fácil perceber a publicidade que *A Gazeta* tentou construir positivamente

⁹² COSTALLAT, Benjamim. Os Mistérios do Rio. É esse o título do novo sensacional livro de Benjamim Costallat – O que ouvimos do brilhante novelista, acerca do seu futuro trabalho – Um triunfo infalível. *A Gazeta*, São Paulo, 14 mar. 1924, p.1. Entrevista.

⁹³ Idem.

ao autor, dando foco nos seus trabalhos anteriores com o intuito de colaborar para o mesmo êxito no novo desafio.

A chamada da entrevista de *A Gazeta* de março de 1924 foi “Os Mistérios do Rio. É esse o título do novo sensacional livro de Benjamim Costallat – O que ouvimos do brilhante novelista, acerca do seu futuro trabalho – Um triunfo infalível⁹⁴”. Apesar de o título estimular a curiosidade em relação à obra, *Mistérios do Rio* não pareceu ser o foco da conversa, uma vez que já estamos no final da segunda coluna da matéria – total de duas colunas inteiras e metade da terceira – e até agora não iniciaram as perguntas que motivaram a entrevista. Percebe-se, assim, que a entrevista visa menos passar informações sobre o novo trabalho de Costallat do que dar publicidade ao autor. Parece se tratar, portanto, de uma entrevista propagandista do escritor, e não da obra. Se algum título de Costallat ganhou um destaque efetivo até o momento, não foi *Mistérios do Rio*, mas *Mlle. Cinema*, a qual diversas vezes foi citada.

Seguindo adiante na análise da entrevista, Costallat afirmou que costumeiramente antes de começar a escrever suas narrativas, procurava inspiração não nos livros, mas na vida real. Se o autor afirmou aos consumidores de *A Gazeta* que se nutria da realidade para construir seus textos, por consequência, ele destacou a ideia de verdade no que estava sendo relatado em seus trabalhos, estabelecendo assim uma relação de confiança e proximidade com os leitores.

Em seguida, o entrevistador não identificado ressaltou que *Mlle. Cinema* não reproduziu cenas de um único ambiente, como o Rio de Janeiro, mas de vários. Benjamim Costallat narrou a história de Rosalina afirmando ter como cenário a cidade carioca, entretanto, como veremos adiante, parte da crítica literária contestou a veracidade desta informação, afirmando que o autor não observou para narrar os aspectos cariocas, mas os parisienses. Neste sentido, Costallat respondeu:

- Não quis ser rude. Há quem me critique por ter feito passar a maior parte do meu romance em Paris. [...] As cenas, nessas condições, tanto podiam dar-se em Paris como no Rio, ou em São Paulo. [...] Mas eu não quis ser severo com a sociedade carioca.
- Receio de complicações...

⁹⁴ COSTALLAT, Benjamim. Os Mistérios do Rio. É esse o título do novo sensacional livro de Benjamim Costallat – O que ouvimos do brilhante novelista, acerca do seu futuro trabalho – Um triunfo infalível. *A Gazeta*, São Paulo, 14 mar. 1924, p.1. Entrevista.

- Isso não! Já por mais de uma vez dei provas do meu arrojo, se assim quiser⁹⁵.

O que Costallat esclareceu foi que o Rio de Janeiro enquanto cidade cosmopolita compartilhava dos mesmos problemas sociais e morais que qualquer outra cidade urbana e moderna. Contudo, quando diz que não quis ser rude, ele parece estar assumindo que se baseou na sociedade francesa para compor *Mlle. Cinema*. Partindo desta lógica, ele seria rude por traçar um perfil social carioca, sendo mais delicado por escrever uma história parisiense? Os problemas sociais e morais do Rio de Janeiro seriam então mais alarmantes que os de Paris? Que critérios em comum existiam entre essas cidades cosmopolitas na visão do autor?

Benjamim Costallat buscou mostrar-se seguro aos leitores na entrevista de *A Gazeta*, declarando ser arrojado e corajoso por não temer explanar as verdades que dizia ver no meio social carioca. Declarou ainda ser criticado por passar a maior parte do romance em Paris, traduzindo, desta forma, a sociedade europeia. Em encontro a esta afirmação do autor, parte da fortuna crítica da imprensa o acusa de traçar em *Mlle. Cinema* os aspectos sociais parisienses no lugar dos aspectos cariocas, como se pode observar nos comentários emitidos nos periódicos *Pacotilha* e *O Jornal*.

Com certo tom irônico, em 25 de dezembro de 1923 o *Pacotilha* publicou uma nota sobre a obra:

Antes, porém, de mais nada, devo dizer que o autor nas suas viagens à França despersonalizou-se, tendo fundamentalmente abaladas, hoje, as suas características brasileiras. Seria fácil, na verdade, mostrar que o senso do nosso ambiente e da nossa alma desapareceu lhe quase por completo [...] Mas voltemos ao livro do escritor carioca que, embora fortemente atuado pelo espírito francês soube dar-nos boas páginas da vida íntima do mundanismo franco cosmopolita⁹⁶.

A crítica pode estabelecer uma associação à ideia de nacionalismo. No mesmo sentido, o periódico *O Jornal* de 08 de dezembro de 1923 acusou *Mlle. Cinema* de ser uma cópia de *La Garçonne* de Victor Marqueritte:

Com efeito, mal lemos *La Garçonne*, vaticinamos a sua imitação no Brasil. [...] Previmos logo que iríamos ter a nossa *garçonne*. Veio com *Mlle. Cinema*, obra realista, na pior das expressões⁹⁷.

⁹⁵ COSTALLAT, Benjamim. Os Mistérios do Rio. É esse o título do novo sensacional livro de Benjamim Costallat – O que ouvimos do brilhante novelista, acerca do seu futuro trabalho – Um triunfo infalível. *A Gazeta*, São Paulo, 14 mar. 1924, p.1. Entrevista.

⁹⁶ MATOS, Amaral. Literatura de escândalo. *Pacotilha*, Maranhão, 25 dez 1923, p.4.

⁹⁷ LITERATURA, arte, curiosidades e humorismo. *O Jornal*, Paraíba do Norte, 08 dez 1923, p.3.

Que tipo de realismo o autor da crítica de *O Jornal* se referiu? Ele reconheceu em *Mlle. Cinema* o estilo realista de Benjamim Costallat, detectando as verdades sociais, ainda que a obra fosse considerada uma imitação brasileira de *La Garçonne*? De fato, Benjamim Costallat pareceu ter se inspirado na obra de Victor Marguerite para construir a narrativa de *Mlle. Cinema*, conforme transpareceu no artigo publicado no *Jornal do Brasil* em 1922 analisado na primeira parte deste capítulo. No entanto, para estabelecer esta discussão seria necessário um exame mais aprofundado das obras *Mlle. Cinema* e *La Garçonne*, no sentido de compreender suas temáticas, características, narrativas e estruturas textuais.

Voltando à análise da entrevista de *A Gazeta* publicada em março de 1924, finalmente é chegado o momento esperado de Benjamim Costallat discorrer sobre os detalhes da série *Mistérios do Rio*:

- Ainda agora, preparo um trabalho em que analisarei a sociedade carioca, desde as altas camadas, até o “bas-fond”. [...] Vai chamar-se “Os mistérios do Rio”.

- Então teremos o Eugene Sue em ação...

- Qual o quê, coisa diferente. Não quero fazer obra erudita, meu amigo. O povo não gosta disso⁹⁸.

Como se nota, Benjamim Costallat disse pretender elaborar e analisar os mistérios de todas as camadas sociais, das altas classes às mais baixas. Seguindo esta lógica, a imoralidade, as drogas e os crimes estariam presentes em toda a estrutura da sociedade. Todas as classes sociais compartilhariam então dos mesmos segredos? Que tipo de narrativa literária Costallat vislumbrava construir sobre o Rio de Janeiro que pudesse ser tão interessante e atrativo aos leitores? Sobre isso o autor não esclareceu, mas deu dicas, ao menos, do que não seria a sua obra: algo semelhante a *Mistérios de Paris* de Eugène Sue, no mínimo na referência à forma escrita erudita. Se *Mistérios do Rio* não era semelhante aos de *Paris*, então ele possuía um vigor peculiarmente carioca e popular? Seria uma obra considerada cosmopolita e local?

Em *Mistérios de Paris*, obra em folhetim impressa no *Journal des Débats* entre 1842 e 1843, Eugène Sue denunciou a injustiças sociais parisienses ao descrever as dificuldades do cotidiano dos operários. Devido ao grande sucesso, o

⁹⁸ COSTALLAT, Benjamim. Os Mistérios do Rio. É esse o título do novo sensacional livro de Benjamim Costallat – O que ouvimos do brilhante novelista, acerca do seu futuro trabalho – Um triunfo infalível. *A Gazeta*, São Paulo, 14 mar. 1924, p.1. Entrevista.

autor passou a receber cartas de leitores que sugeriam acontecimentos para os próximos capítulos. O trabalho, que inicialmente visava apenas o lucro das vendas de fascículos, se desdobrou para uma relação mais próxima do público leitor. Sue escrevia a trama diariamente, sem um plano prévio, e as colaborações dos leitores foram essenciais para ajudar a construir o romance fictício, o qual apontava também para a vida real do proletariado francês⁹⁹.

Pela maneira com a qual Costallat expressou sua resposta na entrevista de *A Gazeta*, observa-se o quanto ele quis enfatizar a diferença entre as duas obras, justificando o afastamento entre elas apenas pelo estilo erudito de escrita. Então, se a diferença se referia somente à forma narrativa, no restante, as obras possuiriam semelhanças? Os mistérios elaborados por Eugène Sue em Paris se assemelhavam aos de Benjamim Costallat no Rio de Janeiro? *Mistérios do Rio* representaria então uma denúncia das injustiças sociais especificamente presentes na cidade carioca?

De acordo com o autor, *Mistérios do Rio* não seria uma obra erudita porque este tipo de literatura não agradava o povo. Logo, de maneira superficial, tem-se um indicativo de quem compunha o grupo dos leitores de Benjamim Costallat, ou melhor, quem era o público alvo para quem o autor escreveu a série. Embora “povo” seja um termo amplo e complexo de definição, no contexto da afirmação do autor pareceu se tratar, em um primeiro momento, das classes populares. Se Costallat não direcionou sua escrita para o público das altas rodas sociais, pois este poderia ter bagagem culta suficiente para ler obras eruditas, ele escreveu então para as camadas populares que não consumiam escritos rebuscados, mas uma leitura simples e direta de fácil entendimento.

Em contrapartida, ao aprofundar a reflexão, isto não quer dizer que as elites brasileiras não consumissem obras populares, pois uma leitura simples poderia ser também uma leitura rápida e consumida por todos, independe do lugar que o leitor ocupasse na hierarquia social. Uma hipótese poderia se basear no fato do público não gostar de obra erudita porque demanda mais tempo de leitura, e não porque não compreendiam a escrita rebuscada. Isso indicaria que outras camadas sociais também poderiam ler, uma vez que *Mistérios do Rio* nasceu da inspiração dos segredos compartilhados por toda a estrutura social. O fato de ser

⁹⁹ MEYER, Marlyse. **Folhetim** – uma história, p.69.

uma escrita simples implicou dizer que seu potencial de alcance era em larga escala, e não limitado somente a uma camada da sociedade.

Avançando no diálogo do texto, o entrevistador não identificado continuou com as perguntas:

- Outro gênero então?
- O meu gênero. Aqui como vê, a olhar para esta mesa, imagina-me a examinar o Rio de Janeiro. A cidade da Guanabara vai ser encarada por mim, como eu encaro agora estes pratos, estes copos, estes talheres. Vou desvendar-lhe os segredos mais misteriosos.
- E o Rio tem tantos mistérios!
- Tantos! Desde a Favela até o alto da Boa Vista, desde os subúrbios até as praias aristocráticas passam-se no Rio tantos segredos dignos de narrativa que me não furtei ao desejo de stampa-los em letra de forma¹⁰⁰.

Benjamim Costallat anunciou um gênero narrativo próprio, procurando dar singularidade ao seu trabalho como sendo único naquele momento. O autor não se prendeu a um estilo específico, e foi evasivo ao enquadrar sua obra em um parâmetro literário preciso. Ele comparou a forma de encarar e observar uma mesa e utensílios simples de cozinha, como talheres, pratos e copos, à cidade do Rio de Janeiro, desejando transmitir aos leitores a facilidade que possuía enquanto observador e relator dos segredos misteriosos cariocas. Essa ação performática de repórter denotou uma posição de domínio do autor sobre seu objeto, que no caso era o Rio de Janeiro.

Costallat selecionou cuidadosamente os termos utilizados na entrevista de *A Gazeta*, com palavras que jogam luzes e sombras sobre o que seria narrado em *Mistérios do Rio*. Além das palavras que pronunciou, o autor buscou impressionar os repórteres também com gestos em um conjunto de ações no espaço em que se deu a entrevista.

Além do ar de suspense que o autor procurou disseminar quando disse que o Rio possuía muitos mistérios, e que de ponta a ponta da cidade seriam vasculhados e desvendados os segredos dignos de narrativa, ele ansiou, mais uma vez, estabelecer uma relação de confiança com seus leitores através de um pacto com a verdade, buscando deixa-los curiosos e seguros para acreditarem e assimilarem o que fosse narrado em *Mistérios do Rio*.

¹⁰⁰ COSTALLAT, Benjamim. Os Mistérios do Rio. É esse o título do novo sensacional livro de Benjamim Costallat – O que ouvimos do brilhante novelista, acerca do seu futuro trabalho – Um triunfo infalível. *A Gazeta*, São Paulo, 14 mar. 1924, p.1. Entrevista.

Quando Benjamim Costallat disse que se entregou ao desejo de estampar os segredos misteriosos cariocas em letra de forma para o conhecimento de todos, ele pareceu não só querer transmitir a ideia de confissão de algo secreto, como, principalmente, de denunciar algo obscuro existente na sociedade. De acordo com o autor, *Mistérios do Rio* seria então uma obra de apelo social. Contudo, Costallat deixou dúvidas sobre que tipo de delação ele construiria na série, sendo criado apenas certa expectativa em torno de tais segredos.

A conversa teve prosseguimento com o entrevistador não identificado, o qual perguntou se o trabalho já estava pronto. Porém, Benjamim Costallat se furtou a responder. Jogando com o suspense da estreia, o autor apenas disse que a série teria seu início em breve, provavelmente no próximo mês. Esta entrevista foi publicada em meados de março, e *Mistérios do Rio* não estreou em abril conforme previu Costallat, mas em maio.

Devido ao fato do autor ter se esquivado a responder se a série já estava finalizada, não nos ficou clara a sua metodologia de escrita. Não se sabe se Costallat finalizou todas as crônicas antes de iniciar as publicações no *Jornal do Brasil*, ou se ele escreveu aos poucos, sentindo a recepção do público a cada divulgação, assim como fez Eugène Sue quando produziu *Mistérios de Paris* em meados do século XIX. Outra hipótese foi a de Benjamim Costallat não querer revelar se a obra estava completa por vislumbrar, dependendo da aceitação do público, publicações contínuas de longa duração e por tempo indeterminado.

Em sequência, observaram-se mais elogios ao novo trabalho de Benjamim Costallat. Frases como “novo sucesso de livraria¹⁰¹” de autoria do entrevistador não identificado, “um sucessão!¹⁰²” de Giuseppe Miccolis, e “será um assombro¹⁰³” de Pamplona buscaram gerar grande expectativa nos leitores em torno da série que estrearia em poucos dias, fazendo assim grande propaganda para *Mistérios do Rio*.

Interessante detectar que a série foi pensada e articulada previamente para ser publicada em crônicas avulsas no *Jornal do Brasil*, e prevendo, posteriormente, reuni-las em volume, conforme anunciou o autor:

¹⁰¹ COSTALLAT, Benjamim. Os Mistérios do Rio. É esse o título do novo sensacional livro de Benjamim Costallat – O que ouvimos do brilhante novelista, acerca do seu futuro trabalho – Um triunfo infalível. *A Gazeta*, São Paulo, 14 mar. 1924, p.1. Entrevista.

¹⁰² Idem.

¹⁰³ Idem.

- O “Jornal do Brasil” vai ter a primazia da divulgação. Depois reunirei tudo em livro.
- Ah! Então será em forma de reportagem?
- Ou de crônica. Entrei num acordo com aquele jornal e espero ser bem sucedido.
- E quantas crônicas e reportagens conta publicar?
- Mais ou menos trinta. O “Jornal do Brasil” vai iniciar logo o reclame.
- Logo? Então se eu desse isso pela GAZETA teria a primazia?
- Se a quisesse¹⁰⁴.

Acima, vimos que Benjamim Costallat não quis se prender a um único gênero para anunciar a série, dizendo se utilizar de uma forma narrativa própria para observar as imagens da sociedade carioca e traduzi-las em palavras. Agora, ele restringiu o gênero para crônica e reportagem, esclarecendo um pouco mais sobre o formato narrativo que teria sua obra. No entanto, o autor disse que isto dependeria do acordo com o *Jornal do Brasil* ser bem sucedido. Se em 14 de março de 1924, data da publicação desta entrevista em *A Gazeta*, Costallat relatou que o formato narrativo de *Mistérios do Rio* não estava definido, então a série de crônicas provavelmente ainda não tinha sido finalizada.

No que consiste este acordo e o que foi exigido pelo *Jornal do Brasil* para publicar a série foram perguntas que não conseguiram ser elucidadas ao longo da pesquisa. Benjamim Costallat disse que pretendia publicar cerca de trinta crônicas, não obstante, foram publicadas apenas dez no *Jornal* durante o mês de maio. Este fato nos levou a problematizar o que foi acordado no contrato entre o *Jornal* e o autor, pois *Mistérios do Rio* foi divulgada na entrevista de *A Gazeta* como uma produção com maior tempo de duração do que de fato teve, sendo publicado apenas um terço do total de crônicas previsto inicialmente. O que gerou esta mudança no projeto original, porque foi encurtada a série e quem foi responsável por tomar a decisão de restringir o número de crônicas são questionamentos relevantes. É provável que o retorno do público não tenha sido de acordo com o esperado por Benjamim Costallat e pelo *Jornal do Brasil*, e por isso determinaram pela redução da série.

A entrevista de *A Gazeta* foi concluída com mais uma sequência de elogios a Benjamim Costallat e a *Mistérios do Rio*. Do início ao fim do texto foram estampados enaltecimentos e bajulações ao autor, o que definiu a entrevista como

¹⁰⁴ COSTALLAT, Benjamim. Os Mistérios do Rio. É esse o título do novo sensacional livro de Benjamim Costallat – O que ouvimos do brilhante novelista, acerca do seu futuro trabalho – Um triunfo infalível. *A Gazeta*, São Paulo, 14 mar. 1924, p.1. Entrevista.

propagandista e divulgadora de seu nome, dando menor enfoque na produção da série. Demoraram a iniciar as perguntas sobre *Mistérios do Rio*, sendo as duas primeiras partes da entrevista dedicadas a exaltar o autor e suas obras, principalmente *Mlle. Cinema*. Esta foi mencionada diversas vezes: “fomos ao encontro do autor de ‘Mlle. Cinema’¹⁰⁵, “o êxito que teve a sua ‘Mlle. Cinema’”¹⁰⁶, “os projetos do criador de ‘Mlle. Cinema’”¹⁰⁷, “os louros da estupenda vitória de ‘Mlle. Cinema’”¹⁰⁸, “‘Mlle. Cinema’ não reproduz cenas lidas num único meio”¹⁰⁹.

Foi notório perceber o estímulo de *A Gazeta* para reforçar a ligação do nome do autor à obra *Mlle. Cinema*, que como visto anteriormente, foi alvo de críticas moralistas, o que garantiu grande sucesso de vendas. Este estímulo da folha buscou definir Benjamim Costallat como um autor experiente, frisando o grande êxito obtido anteriormente, e esperando se repetir em *Mistérios do Rio*.

De acordo com o texto narrado, a entrevista de *A Gazeta* de 14 de março decorreu de forma leve e informal, se assemelhando, muitas vezes, a uma conversa entre amigos. Benjamim Costallat denotou controle sobre a entrevista, jogando com as palavras para direcionar suas respostas em acordo com o que queria revelar. Como vimos, nem todas as perguntas foram respondidas claramente pelo autor, o qual se mostrou evasivo em alguns momentos, não oferecendo detalhes mais aprofundados sobre o novo trabalho, apenas criando um suspense em torno dos segredos misteriosos que seriam denunciados em breve.

Passado um mês e meio da divulgação em primeira mão de *Mistérios do Rio* pelo periódico *A Gazeta*, e com sua data de estreia já definida para o dia 1º de maio de 1924, o *Jornal do Brasil* veiculou em 30 de abril, de forma não mais esclarecedora que *A Gazeta*, uma entrevista de Benjamim Costallat com o objetivo de anunciar o novo trabalho que estrearia no dia seguinte.

Nesta edição, o *Jornal do Brasil* estampou na capa um grande anúncio em destaque que ocupou a parte central da folha: “Em 1º de maio Benjamim Costallat

¹⁰⁵ COSTALLAT, Benjamim. *Os Mistérios do Rio*. É esse o título do novo sensacional livro de Benjamim Costallat – O que ouvimos do brilhante novelista, acerca do seu futuro trabalho – Um triunfo infalível. **A Gazeta**, São Paulo, 14 mar. 1924, p.1. Entrevista.

¹⁰⁶ Idem.

¹⁰⁷ Idem.

¹⁰⁸ Idem.

¹⁰⁹ Idem.

inicia no *Jornal do Brasil* os *Mistérios do Rio* com ‘A pequena operária’¹¹⁰. O reclame veio acompanhado com um dos desenhos que ilustrou a primeira narrativa, intitulada “A pequena operária”, que não por acaso, abriu a série de crônicas no dia 1º de maio, dia nacional do trabalho.

O investimento na publicidade da obra buscou seduzir o leitor, pois além da temática e das letras garrafais, nota-se uma atrativa ilustração de uma operária sendo retirada da ambulância em uma maca, fazendo assim aguçar a curiosidade dos consumidores do *Jornal* em uma tentativa de atraí-los a comprar o exemplar no dia seguinte. Neste ponto, torna-se necessário localizar quem eram os consumidores do *Jornal do Brasil* e das crônicas de Costallat. O fato de *Mistérios do Rio* estrear no dia do trabalho com uma narrativa sobre o proletariado nos leva a perceber que entre seu público estava inserida a classe trabalhadora. Neste sentido, torna-se relevante indagar para quem mais o autor escreveu a série, e se a burguesia também consumiu este tipo de leitura.

Na sétima página do *Jornal do Brasil* foi exibida a entrevista. O subtítulo da matéria “O criador de ‘*Mlle. Cinema*’ nos diz como os escreveu”¹¹¹ recordou o leitor que Benjamim Costallat era o mesmo autor de um dos maiores sucessos polêmicos dos últimos tempos devido ao processo ocasionado pela Liga da Moralidade, conforme apontado anteriormente. Neste sentido, o subtítulo da matéria foi uma tentativa de provar a credibilidade do autor, e ao mesmo tempo, um convite atraente para que o leitor consumisse as suas crônicas. Esta estratégia, de vinculação de Costallat à polêmica *Mlle. Cinema*, foi a mesma utilizada na entrevista de *A Gazeta* divulgada em 14 de março analisada acima.

É comum relacionar os autores às suas obras de sucesso, mas neste caso, o subtítulo, além de atrair os fiéis leitores do autor e do *Jornal do Brasil*, pretendeu também aproximar os moralistas que abominavam tanto o autor quanto a sua forma de escrita e suas temáticas que questionavam as fendas da sociedade carioca, como ocorreu com *Mlle. Cinema*, em que Rosalina, uma moça de família burguesa, possuía hábitos e costumes que feriam os padrões dos valores morais de seu meio social. A sedução estava lançada para induzir todos os tipos de

¹¹⁰ EM 1º de maio Benjamim Costallat inicia no *Jornal do Brasil* os *Mistérios do Rio* com A pequena operária. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 abr. 1924, p.1.

¹¹¹ COSTALLAT, Benjamim. Benjamim Costallat inicia amanhã no *Jornal do Brasil* os seus *Mistérios do Rio*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 abr. 1924, p.7. Entrevista.

consumidores ao novo trabalho, tanto os que se deleitariam com a leitura, quanto os que a leriam para critica-la.

A entrevista do *Jornal do Brasil* de 30 de abril foi uma espécie de divulgação comercial da série. Também como estratégia de propaganda, o *Jornal* se esforçou para afirmar uma possível relação de carinho e curiosidade supostamente estabelecida entre o autor e seus leitores, chamando atenção para a “grande ansiedade do público de Benjamim Costallat, e esse público é de todo o Brasil, pelo novo trabalho de seu querido autor¹¹²”. Em seguida, informou que a série foi escrita expressamente para o *Jornal* mediante um contrato exclusivo entre a folha e o “sensacional escritor brasileiro¹¹³”. Isto nos leva a constatar que o *Jornal do Brasil* apostou alto no sucesso da série, pois Benjamim Costallat foi contratado por 500 mil réis mensais, o que representava o dobro do valor pago a um redator-chefe, tamanha expectativa de lucro que esperavam ter *Mistérios do Rio*¹¹⁴.

Conforme afirmou o *Jornal do Brasil* na entrevista divulgada em 1924, era importante o depoimento de Costallat para que o público pudesse conhecer os processos de trabalho pelo qual passou o autor para elaborar os aspectos misteriosos do Rio de Janeiro. Contudo, Costallat, assim como na entrevista de *A Gazeta* de 14 de março, não explicitou quais foram estes processos, sendo evasivo ao responder. O autor se dedicou a ressaltar que *Mistérios do Rio* não seria um romance de folhetim, anunciando que aquele que esperava o “continua amanhã” iria se desiludir:

Não podia tomar a responsabilidade de um gênero literário que eu reputo inferior e cujo maior mérito é mentir desbragadamente, mentir com cinismo, pensando que os leitores são idiotas [...] Não se escreve mais com os recursos exagerados dos romances de “capa e de espada”. 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 personagens¹¹⁵.

Nota-se certo esforço de Costallat para valorizar uma narrativa que se pretendia verdadeira, ao mesmo tempo em que ajudava a produzir o leitor moderno que desejava absorver como leitura a verdade das coisas. O autor buscou passar para os consumidores do *Jornal do Brasil* que as suas crônicas foram

¹¹² EM 1º de maio Benjamim Costallat inicia no *Jornal do Brasil* os *Mistérios do Rio* com A pequena operária. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 abr. 1924, p.1.

¹¹³ Idem.

¹¹⁴ SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**, p.365.

¹¹⁵ COSTALLAT, Benjamim. Benjamim Costallat inicia amanhã no *Jornal do Brasil* os seus *Mistérios do Rio*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 abr. 1924, p.7. Entrevista.

narradas por quem presenciou efetivamente aqueles eventos, descobrindo e relatando um Rio misterioso, e conferindo, desta maneira, credibilidade à série e confiança a seus leitores. A mensagem de que esses relatos tinham um compromisso com a realidade era um elemento de venda, uma estratégia publicitária. É possível perceber uma espécie de contrato que Costallat buscou estabelecer com seu público, acordando que as narrativas não eram ficcionais, mas faziam parte da realidade do Rio de Janeiro.

Os relatos de heróis, assim como os romances folhetinescos intermináveis com o suspense do “continua amanhã” eram habituais. Conforme afirmou o autor, “nem o Jornal do Brasil nem eu quisemos explorar o público. Cada assunto começa e acaba no próprio número. São todos assuntos independentes entre si”¹¹⁶.

Observa-se que Costallat quis romper com a literatura fatiada ao propor enredos diferentes a cada crônica, a qual se iniciava e concluía em um único relato. Percebe-se também que Costallat pretendeu construir no imaginário de seus leitores que eles próprios não mais desejavam as histórias fantásticas de “um revólver que descarrega centenas de balas por minuto e que – o herói – luta sozinho com dezenas de bandidos”¹¹⁷. Em outro ponto da entrevista, o autor faz questão de afirmar que o público desejava a verdade das coisas, e com a velocidade que começa e termina no mesmo dia, na mesma página, de acordo com a vida moderna das grandes cidades. Benjamim Costallat, portanto, afirmou em nome de seus leitores o que eles desejavam, se antecipando ao que eles queriam, contribuindo assim com a produção de um novo tipo de leitor moderno.

Atentemos também para dois tipos de disputas presentes na fala do autor: uma entre a forma narrativa folhetinesca e a crônica com início e fim no mesmo fascículo, e a outra, entre a literatura ficcional e um tipo de crônica que prometia dar conta do real. Havia certo embate pelo que devia ser consumido, como um esforço de direcionar o público a absorver o que o autor valorizava como narrativa moderna, ou melhor, de levar o público a consumir *Mistérios do Rio* como uma obra inovadora.

Ao responder se os *Mistérios* eram verdadeiros, o autor afirmou ser verdade tudo o que contou em suas crônicas: “Apenas olhei e narrei”¹¹⁸. Tornou-

¹¹⁶ COSTALLAT, Benjamim. Benjamim Costallat inicia amanhã no Jornal do Brasil os seus Mistérios do Rio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 abr. 1924, p.7. Entrevista.

¹¹⁷ Idem.

¹¹⁸ Idem.

se claro o quanto Benjamim Costallat desejou que seu público tivesse a certeza que ele esteve pessoalmente em todos os ambientes por ele citado, e que conheceu de perto todos os personagens descritos. Este posicionamento do autor transmitiu a sensação de que o olhar do leitor seria deslocado para dentro da cena, o que reforçou a ideia de verdade em tudo o que foi relatado.

Alguns autores contestaram a afirmação de que Benjamim Costallat esteve realmente presente em tais lugares, conforme apontou Maria Augusta Machado da Silva na “Apresentação” da edição de *Mistérios do Rio* na década de 1990¹¹⁹. No entanto, este questionamento não pôde ser elucidado em virtude de não termos fontes investigativas suficientes. Seria necessário sabermos como e com quem o autor dialogou para escrever as crônicas, assim como a maneira como ele se relacionou com seus informantes ou entrevistados, ou ainda, o método que se utilizou para a produção da série.

Em seus textos, Benjamim Costallat compôs a maioria das crônicas na primeira pessoa do singular, descrevendo os ambientes e expondo os diálogos supostamente estabelecidos entre ele e os personagens. Em outras, o autor narrou na terceira pessoa, não fazendo parte das conferências das cenas. Não obstante, o fato de Costallat narrar algumas crônicas na terceira pessoa não esclarece o fato dele ter estado presente ou não nos ambientes, visto que este recurso é uma estratégia narrativa não necessariamente incompatível com o “olhar e narrar” de um relato que pretende dar conta do real. Costallat pode ter estado presente nas cenas em que narrou na terceira pessoa, assim como pode não ter presenciado as que relatou em primeira pessoa. O que se observa é que em *Mistérios do Rio* há uma pluralidade de vozes e estratégias narrativas que geram ambiguidades sobre o comparecimento do autor na cena.

De acordo com a entrevista do *Jornal do Brasil* de 1924, o autor admitiu que “a composição literária, às vezes, exige uma certa fantasia¹²⁰”. A afirmação nos faz refletir que apesar do autor anunciar apenas ter olhado e narrado, suas crônicas se inseriram no campo literário, mas trabalhando nos limites da verdade. “Não houve exagero, nem imaginação de minha parte. E daí ter sido a minha

¹¹⁹ SILVA, Maria Augusta Machado da. **Apresentação**, In: *Mistérios do Rio*, p.8.

¹²⁰ COSTALLAT, Benjamim. Benjamim Costallat inicia amanhã no *Jornal do Brasil* os seus *Mistérios do Rio*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 abr. 1924, p.7. Entrevista.

tarefa dobrada – fazer um trabalho sugestivo e interessante dentro da verdade, guardando uma grande medida de composição¹²¹”.

Ao responder a pergunta se *Mistérios do Rio* seriam crônicas, contos ou reportagens, Costallat disse “ser tudo ao mesmo tempo, ora uma coisa, ora outra, conforme o tema, mas sempre na absoluta base de verdade¹²²”. Mais uma vez se observa que a disputa principal de Benjamim Costallat é por dar credibilidade ao caráter verdadeiro do que está sendo contado.

É importante atentarmos para o fato de que nas primeiras décadas do século XX estava em alta, entre grande parte dos escritores, a venda de relatos que se pretendiam verídicos. Alguns exemplos desta afirmação se comprovam em obras que se comprometeram traçar a vida real observada na cidade, como *A alma encantadora das ruas* (1908) de Paulo Barreto, conhecido popularmente como João do Rio, ou *Através do cárcere* (1907) de Ernesto Senna, ou ainda *Na prisão* (1922) de Orestes Barbosa, entre outros¹²³. Parte dos autores objetivou narrar a realidade social, alguns deles, inclusive, expondo o que ocorria no interior das casas de detenção, com relatos sobre a vida de criminosos que contavam suas próprias experiências na narrativa. Portanto, era o momento do auge de uma literatura que se projetava real, onde os autores construía um pacto com o leitor e vendiam a ideia de escritos que se propunham verdadeiros.

Indagado sobre como surgiu a ideia de compor a série, o autor informou, na entrevista do *Jornal do Brasil* de 1924, que tanto a ideia quanto o título *Mistérios do Rio* não foram suas, mas sugestões do próprio *Jornal*, o qual lhe obrigou a concretizá-las através de um contrato vantajoso e irrecusável. Contratado para escrever tais crônicas que sairiam em dias incertos, mas previamente marcados pela direção do *Jornal do Brasil*, Costallat disse que a proposta o fez parar outros livros que estava escrevendo para se dedicar inteiramente a este desafio. O autor afirmou ainda que a inspiração do *Jornal* para a criação da obra e do título surgiu devido aos outros *Mistérios* já existentes em outras cidades, como os *Mistérios de Paris*, de *Londres* e de *Nova York*.

¹²¹ Idem.

¹²² COSTALLAT, Benjamim. Benjamim Costallat inicia amanhã no *Jornal do Brasil* os seus *Mistérios do Rio*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 abr. 1924, p.7. Entrevista.

¹²³ SANT’ANNA, Marilene Antunes. *A imaginação do castigo: discursos e práticas sobre a Casa de Correção do Rio de Janeiro*, 2010.

Ficou evidente, portanto, uma contradição de Benjamim Costallat, pois como vimos no artigo de sua autoria divulgado no *Jornal do Brasil* em 1922, a ideia de construir uma narrativa sobre os aspectos misteriosos do Rio de Janeiro não partiram do *Jornal do Brasil* com uma proposta vantajosa e irrecusável, mas surgiram de um desejo de Benjamim Costallat previamente existente e revelado aos leitores do *Jornal* desde 1922, ano em que Victor Marqueritte publicou *La Garçonne* e escandalizou a sociedade parisiense.

Em consonância com o que foi dito pelo autor no artigo de 1922 do *Jornal*, a obra de Victor Marqueritte foi a responsável por estimular Costallat a elaborar o perfil misterioso da cidade do Rio de Janeiro. Constata-se então que no momento anterior da estreia de *Mistérios do Rio*, o autor quis transferir a responsabilidade ao *Jornal do Brasil*, buscando mostrar-se passivo no momento de criação e elaboração da série, evidenciando, desta maneira, certo prestígio do qual desfrutava em relação à folha.

Entretanto, independente de onde tenha se originado a inspiração para a criação de *Mistérios do Rio*, é indiscutível que tenha havido também a influência dos *Mistérios* estrangeiros publicados anteriormente, como os *de Paris*, *de Londres*, ou os *de Nova York*.

Os mistérios de Nova York – tradução de *The exploits of Elaine* de Arthur B. Reeve –, foi lançado nos Estados Unidos em folhetim pelo periódico *Chicago Herald* a partir de 1914, ao mesmo tempo em que eram exibidos episódios cinematográficos que complementavam a publicação literária. No Brasil, a obra foi traduzida pelo jornal *A Noite* em 1916, somando um total de cento e quarenta e nove folhetins diários, os quais eram divididos em vinte e dois grupos de, em média, sete textos cada. Esta divisão se explicou pelo fato de cada grupo representar um episódio passado no cinema, sendo toda a obra – cinematográfica e folhetinesca – parte de um só enredo narrativo¹²⁴.

Os mistérios de Nova York narrou as histórias de Elaine, moça afortunada pela herança deixada por seu pai que fora morto por uma quadrilha, e de seu protetor Justino Clarel, um detetive que a salvava dos apuros que a quadrilha a colocava. De acordo com Danielle Carvalho, depois de desmascarado o líder da quadrilha, o vilão do enredo passou a ser localizado em outro tipo de personagem:

¹²⁴ CARVALHO, Danielle Crepaldi. **Os mistérios da cidade moderna: Os Mistérios de Nova York (1914) e seus congêneres brasileiros**, p.83.

O “mal” é aqui burilado segundo as convenções do melodrama, que pinta mocinhos e vilões a partir de características expressas à flor da pele. A diferença é que, na segunda parte da história, a vilania não será encarnada num membro ambicioso do *jet set* nova-iorquino, mas em todo um povo: o chinês¹²⁵.

É interessante vislumbrar, mais uma vez, que a temática chinesa presente em *Mistérios do Rio* não se originou em Benjamin Costallat, mas consistiu em uma postura adotada por famosos escritores de grandes cidades capitalistas, como Nova York por Arthur B. Reeve, e Paris por Victor Marqueritte, conforme exposto previamente. Estes escritores, provavelmente, interpretaram a presença de chineses em suas respectivas cidades a partir de imagens que foram construídas socialmente que negativavam a figura chinesa, contribuindo assim para a construção de um inimigo étnico comum. Neste sentido, os escritores inseriram os chineses no contexto do submundo para analisa-los através da chave misteriosa. O que Benjamin Costallat faz em *Mistérios do Rio* não é diferente ao relacionar a imagem do chinês como provedor do espaço do vício em ópio na crônica “Os fumantes da morte”.

Além dos *Mistérios de Paris, Nova York e de Londres*, muitos outros *Mistérios* foram publicados, como os *de Buenos Aires, de Berlim, de São Petersburgo, de Lisboa*, etc. As obras que desenvolveram os aspectos misteriosos das grandes cidades do mundo não eram desconhecidas do público brasileiro, mas vinham sendo traduzidas desde meados do século XIX. Entre os *Mistérios* nacionais estão os *de Recife* (1875) e os *da Rua Aurora* (1891-93), de Carneiro Vilela, *Os mistérios do Rio de Janeiro* de José da Rocha Leão (1881), e *Mistérios da Tijuca* (1882) de Aluísio Azevedo¹²⁶.

De volta à entrevista do *Jornal do Brasil* de 1924, ao responder sobre quais eram os seus temas prediletos, Benjamin Costallat disse narrar aos seus queridos leitores coisas interessantes “sobre a vida desconhecida da nossa maravilhosa cidade¹²⁷”. Sobre os temas que dominarão a série, o autor afirmou ser “aqueles que se apresentam mais interessantes. Vida noturna, vícios, prostituição, miséria, crimes, ‘chantagens’... Da favela à Avenida Atlântica. Em todas as camadas sociais. Vocês verão¹²⁸”. Nota-se um tom de suspense na fala do autor,

¹²⁵ Idem.

¹²⁶ NADAF, Yasmin Jamil. **O romance-folhetim francês no Brasil**: um percurso histórico, p.122.

¹²⁷ COSTALLAT, Benjamin. Benjamin Costallat inicia amanhã no *Jornal do Brasil* os seus *Mistérios do Rio*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 abr. 1924, p.7. Entrevista.

¹²⁸ Idem.

buscando incitar a curiosidade de seus leitores em relação ao que será contado sobre o submundo carioca e o que será divulgado sobre as partes mais grotescas da sociedade.

Em resumo, Benjamim Costallat prometeu, portanto, revelar o que havia escondido no emaranhado da cidade que se modernizava fisicamente para virar o cartão postal do país, mas que trazia consigo fissuras entre a classe trabalhadora oprimida, fissuras que denunciavam o lado miserável do progresso e a hipocrisia nos hábitos da sociedade burguesa carioca, o que nos direciona a supor que o público alvo de *Mistérios do Rio* representava os habitantes da cidade como um todo, pois os segredos a serem revelados seriam de interesse dos diferentes gêneros e classes sociais.

A série teve início no dia 1º de maio. Conforme apontou Benjamim Costallat, “em homenagem ao dia do trabalho, escolhemos um apanhado verdadeiro da vida de uma pequena operária no Rio¹²⁹”. A forma como o autor anunciou a sua primeira temática nos leva a duas interpretações que se contrapõem em relação a sua fonte: por um lado o autor pode ter feito um resumo da vida de Helena, uma jovem operária específica real, moradora do Rio de Janeiro; por outro, nos faz pensar que “A pequena operária” chamada Helena seria uma personagem representante da realidade cotidiana pela qual passavam as jovens sem família, operárias de fábricas na capital do Brasil de então.

Avançando na análise da entrevista do *Jornal do Brasil* de 1924, Benjamim Costallat agradeceu à folha a confiança depositada e a liberdade de ação concedida ao autor, deixando-o “escrever verdades e revelar coisas que os jornais em geral não publicam, por causa das mil conveniências a que vivem presos¹³⁰”. A afirmação quis consolidar a imagem do *Jornal do Brasil* como um periódico moderno e atual que não se escondia atrás de práticas que agradavam determinado público, mas inversamente, tinha a coragem de expor os defeitos que a estrutura social apresentava.

Por fim, o autor teceu elogios ao *Jornal* dizendo que as verdades que narrou através das crônicas possuíam grande peso pelo simples fato de serem publicadas por este veículo de comunicação tão importante: “saídas de um órgão

¹²⁹ COSTALLAT, Benjamim. Benjamim Costallat inicia amanhã no Jornal do Brasil os seus Mistérios do Rio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 abr. 1924, p.7. Entrevista.

¹³⁰ Idem.

da autoridade moral e com a colossal tiragem do *Jornal do Brasil*, têm, por si, uma força tão grande que eu me sinto pequenino diante do que pretendo fazer e diante da grande responsabilidade que me fizeram assumir¹³¹”. Ao problematizar a forma com que Benjamim Costallat se referiu ao *Jornal do Brasil*, observa-se a grande influência que a administração da folha exercia sobre o autor.

Algumas passagens da entrevista validaram esta assertiva: Costallat fez questão de mencionar que o *Jornal do Brasil* foi quem teve a inspiração de compor o trabalho, assim como o batizou de *Mistérios do Rio*, apesar de sabermos que esta afirmação não foi verídica devido ao artigo publicado em 1922. Além disso, segundo o autor, foi o próprio *Jornal* a decidir os dias em que seriam publicadas as crônicas, sendo estes incertos. Em sequência, a proposta tão vantajosa e irrecusável da folha, a qual fez com que o autor interrompesse outros trabalhos, somado aos elogios de coragem e enaltecimento do *Jornal do Brasil* por sua elevada força e magnitude. Estas afirmativas nos levam a detectar certo esforço de Costallat em querer transmitir ao público a sua boa relação com o *Jornal*, o qual iria veicular *Mistérios do Rio*, chegando a ser, em certos momentos, um tanto bajulador.

Benjamim Costallat enfatizou mais uma vez na entrevista ao *Jornal do Brasil* de 1924, que os leitores não encontrariam em *Mistérios do Rio* o fantástico de outros mistérios populares mais comuns, atestando ter escrito verdades sem pensar em consequências, “verdades – algumas muito perigosas – que vou fazer subir à tona¹³²”. O autor finalizou a entrevista com um “sorriso de confiança¹³³”, afirmando que seu “querido” público nunca o abandonou, e esperava que seus leitores tivessem tanto prazer em ler sua obra como ele sempre teve de escrevê-la.

Em última análise, esta entrevista se deu de forma leve, onde foram lançadas perguntas que visaram dar a conhecer o trabalho do autor de maneira superficial. Foram questionamentos interessantes enquanto informações gerais, mas que visaram, em menor grau, um aprofundamento nos mistérios que o autor se propôs a divulgar, do que abrir um espaço para Costallat divulgar seu novo trabalho e conferir-lhe a publicidade desejada. As respostas são longas, e sempre que pôde, o autor procurou criar um suspense em suas falas. Assim como na

¹³¹ COSTALLAT, Benjamim. Benjamim Costallat inicia amanhã no *Jornal do Brasil* os seus *Mistérios do Rio*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 abr. 1924, p.7. Entrevista.

¹³² Idem.

¹³³ Idem.

entrevista de *A Gazeta* de 14 de março, Benjamim Costallat respondeu tudo o que lhe foi perguntado, com exceção da parte em que se esquivou a dizer quais foram os processos de trabalho que permitiram a composição da série.

2.3. A recepção na imprensa

Não foi raro encontrar o nome do autor estampado em diversos jornais, assim como comentários sobre seus trabalhos e notas de lançamentos de suas obras. Em contrapartida, em 1924, ano em que foi lançada a série, somente os periódicos *A.B.C.* e *O Jornal* ocuparam suas páginas com o novo trabalho de Benjamim Costallat: o primeiro com duas notas de elogios, e o segundo com três publicações depreciando o autor e a obra, como se observa a seguir.

Após uma semana de estreia de *Mistérios do Rio*, o periódico *O Jornal* divulgou durante o mês de maio uma sequência de três críticas menosprezando tanto a série quanto Benjamim Costallat. Em 08 de maio, após terem sido publicadas as crônicas “A pequena operária”, “A favela que eu vi” e “Os fumantes da morte”, saiu uma nota intitulada “Imitando”, com quatro pequenos parágrafos atacando o autor e a sua forma de escrita:

As reportagens do Sr. Costallat não passam de imitações ordinaríssimas, sem brilho nem arte, sem graça nem interesse, das deliciosas e finas crônicas de João do Rio.

Desprezem as imitações!

Seu Costallat mude de rumo e veja se faz qualquer coisa que se aproveite ou então recolha-se à sua insignificância...

Quantas saudades se sente de João do Rio em face dos diálogos pesados, banais, suporíficos, perórbicos e integrais do Sr. Benjamim Costallat!!!¹³⁴

A nota foi assinada com o pseudônimo “Véritas”, não sendo possível identificar o autor da crítica. Quanto ao teor da mensagem, foi nítido o tom agressivo que objetivou desabonar Benjamim Costallat enquanto escritor. O autor da crítica indicou uma comparação literária ao desvalorizar as narrativas de Costallat, que segundo ele, não comportavam qualidades por considera-las uma reprodução dos relatos de Paulo Barreto, o João do Rio. No entanto, o crítico não esclareceu qual critério de avaliação utilizou ao detectar a imitação na obra de Costallat, assim como não citou as produções de João do Rio que serviram de matriz na construção do julgamento.

¹³⁴ IMITANDO. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 08 mai. 1924, p.6.

Além de exaltar João do Rio, o cerne da crítica pretendeu desvalorizar as crônicas de *Mistérios do Rio*. Esta foi uma estratégia de propaganda contrária ao conteúdo da obra, como um anúncio que coloca em foco o que não deve ser consumido pelos leitores. No dia seguinte, em 09 de maio, exatamente a mesma nota foi publicada e novamente assinada pelo pseudônimo “Véritas”, o que nos conduziu a pensar, como uma possível hipótese, que *O Jornal*, através de um exercício de repetição, estivesse lançando campanha contra Benjamim Costallat, inculcando no pensamento dos leitores que *Mistérios do Rio* não se tratava de uma leitura que valesse a pena ser consumida. A crítica não abordou aspectos estruturais ou narrativos, preocupando-se mais com a desconstrução da imagem do autor do que com a análise da obra em si.

No decorrer do mês de maio, mais três títulos se somaram às crônicas da série *Mistérios do Rio*: “Casas de amor”, “O túnel do pavor” e “O segredo dos sanatórios”. Dito isto, no dia 20 de maio foi divulgada uma matéria, também em *O Jornal*, de título “Carta aberta a Benjamim Costallat”, extremamente agressiva, com destaque para as seguintes passagens:

Há escritores que, como certas plantas, tem virtudes hipnóticas. V.s. não. Tem propriedades muito mais funestas. Irrita o leitor. Caramba! Para o futuro, quando ler algo da sua lavra, prevenir-me-ei com algum antídoto de antemão. [...]

Olha: a sua obra é impatriótica. É execranda. V.s. está dando a extrema unção à pobre literatura nacional. Que diabo! Retrocede. Ainda é tempo. Não escreva mais contos como aquele dos “Fumadores da morte”. Aquilo é forte. Fracasso na certa.[...].

Há tantas profissões honestas por aí... Quem sabe o senhor não daria, por exemplo, um ótimo negociante? Vendas a prestações... O que é certíssimo no seu caso, é que a literatura está contra-indicada.[...]

O “Jornal do Brasil” é cúmplice e é mal. Muito mal. Sabe? O tratante além de tudo abusa da sua boa fé e se mete a fazer zombarias! Ainda não notou a reclama? Anuncia o seu nome por aí como se o senhor fosse, por exemplo, a sucuri do Jardim Zoológico ou outro bicho semelhante... Reflita. Abandone as letras. Seja bom. Afinal, a literatura é uma coisa muito respeitável. Minguado patrimônio dos nossos antepassados. Nunca lhe fez mal... Nem eu! Respeite o sono da gente!¹³⁵

Vale apontar que essas publicações negativas sobre Benjamim Costallat se encontraram em debate público aberto, presente em páginas de jornais em circulação. Como se pode observar, a crítica pretendeu desmoralizar Benjamim Costallat enquanto escritor, fazendo, inclusive, um apelo para que mudasse de ramo, sugerindo profissões que, sob seu julgamento, se adequariam melhor ao

¹³⁵ LOBO, Gusmao. Carta aberta a Benjamim Costallat. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 20 mai. 1924, p.6.

autor. Além de desabonar Costallat, o autor da crítica desvalorizou sua forma de escrita e opinou sobre uma crônica específica de *Mistérios do Rio*: “Os fumantes da morte”.

Foi lançado um pedido para que Benjamim Costallat não escrevesse algo que pudesse se assemelhar a “Os fumantes da morte” por taxa-la uma literatura pesada. Além de ser uma apreciação subjetiva, a relação de causa e consequência formulada pelo autor da crítica, o qual previu o insucesso da narrativa por se tratar de um relato impressionante, não poderia se sustentar, uma vez que, justamente por ser uma leitura forte e de impacto, poderia atrair um público específico estimado por Costallat.

Tal crônica narrou a ida do autor a uma *fumerie* chinesa, antro em que conviviam os viciados que consumiam ópio. De fato, este era um assunto marcante que poderia chocar determinados tipos de leitores. Contudo, o tema sobre a *fumerie* chinesa, além de ter composto os enredos de outros *Mistérios* publicados em cidades em processo de modernização e urbanização, estava também entre os segredos misteriosos que Benjamim Costallat desejava escrever, conforme havia anunciado no artigo de 1922 divulgado no *Jornal do Brasil*, analisado anteriormente, onde expressou seu desejo em se dedicar a um trabalho que abordasse os aspectos grotescos do Rio de Janeiro.

Além disso, chocar o público não era algo que o autor buscasse evitar. De modo inverso, este parecia ser o seu objetivo primordial: chamar a atenção para as fendas da sociedade carioca da década de 1920 a partir de narrativas alarmantes, revelando comportamentos que não condiziam com os valores sociais e morais vigentes.

Somado a isso, vislumbra-se que a crítica teve como objeto não somente Benjamim Costallat como também o *Jornal do Brasil*. O autor da apreciação acusou a folha de expor o nome de Costallat em reclames que o ridicularizavam, comparando-o com animais exóticos da natureza, os quais são vistos, teoricamente, como irracionais, ou seja, um confronto com animais estranhos e não dotados de inteligência.

Entretanto, as crônicas eram publicadas com intervalos de a cada três dias em média, mas todos os dias, estampado na primeira página, saía um reclame sobre *Mistérios do Rio* informando qual seria o próximo o título: “Hoje Benjamim Costallat continua no Jornal do Brasil os Mistérios do Rio com A FAVELA QUE

EU VI¹³⁶” Assim com este, diariamente trocavam apenas os títulos das crônicas, e o “hoje” por “amanhã” ou “em breve”. Como se pode observar, eram reclames comuns com dizeres diretos e precisos sobre as principais informações das narrativas, não transparecendo qualquer forma pejorativa em relação ao autor. Esta pode ter sido uma tentativa de colocar a folha que então veiculava *Mistérios do Rio* contra o criador da obra, buscando produzir uma intriga como que para minar a continuidade da série.

O autor da crítica assinou como Gusmão Lobo. Não obstante, no dia seguinte a esta publicação, Eduardo de Gusmão Lobo escreveu uma pequena nota de poucos parágrafos para *O Jornal* esclarecendo que não foi ele o autor da “Carta aberta a Benjamim Costallat”, assim como ninguém de sua família, como se pode ver a seguir:

Com verdadeira surpresa deparei no O JORNAL de hoje, com um artigo publicado na sessão “A pedidos” contra o dr. Benjamim Costallat e com a assinatura de Gusmão Lobo.

Devo declarar que não conheço o signatário de tal publicação, não se referindo portanto a mim a citada assinatura, nem a qualquer dos descendentes de meu falecido pai o conselheiro Gusmão Lobo, saudoso jornalista e grande abolicionista que tanto honrou a nossa imprensa.

Pessoalmente não conheço o dr. Benjamim Costallat a não ser pela leitura de seus artigos.

Para bem da verdade julguei necessária a publicação deste protesto¹³⁷.

E finalizou assinando seu nome completo e o cargo que ocupava profissionalmente: “Dr. Eduardo de Gusmão Lobo (Inspetor sanitário da Saúde Pública)¹³⁸”, procurando deixar claro que nada tinha a ver com a crítica a Benjamim Costallat. Gusmão Lobo não fez juízo de valor diretamente ao autor, mas apesar de afirmar ler seus artigos, não se sabe se estes o agradavam. Esta nota não obteve resposta nos dias que se seguiram, não ficando esclarecido, portanto, o verdadeiro autor da crítica com a assinatura falsa publicada em 20 de maio. Como se pode constatar, o anonimato de críticos na imprensa contribuía para comentários de construção e desconstrução da imagem de autores, aparentando ser uma prática corriqueira.

Em contrapeso, nem toda a imprensa compartilhou da mesma opinião que *O Jornal* sobre Benjamim Costallat e *Mistérios do Rio*. Em movimento inverso, o

¹³⁶ HOJE Benjamim Costallat continua no Jornal do Brasil os Mistérios do Rio com A Favela que eu vi. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 04 mai. 1924, p.1.

¹³⁷ LOBO, Eduardo de Gusmão. A propósito de uma carta aberta ao Dr. Benjamim Costallat. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 21 mai. 1924, p.6.

¹³⁸ Idem.

A.B.C. demonstrou uma posição favorável ao autor. De acordo com a matéria de 07 de junho de 1924, uma semana após o término da série, foram publicados elogios a Benjamim Costallat, os quais ocuparam um terço da página escrita. O autor da matéria não se identificou, e o título foi “O último livro de Benjamim Costallat¹³⁹”, fazendo referência à obra *Fitas* publicada também em 1924.

A matéria buscou colocar Benjamim Costallat em um patamar privilegiado ao exaltar seu potencial intelectual e ao considera-lo um fenômeno de escritor prodígio e moderno. O autor da matéria sublinhou a independência financeira que a carreira profissional de Costallat lhe proporcionava, mencionando também um convite feito por um jornal de São Paulo que havia solicitado sua colaboração.

De fato, era extremamente difícil um escritor viver apenas do que ganhava com a venda de suas obras, e muitos acumulavam funções como médicos, advogados, empregos públicos, etc., ou atuavam com colaborações na imprensa, a qual se tornou uma empregadora essencial para escritores¹⁴⁰. Neste sentido, a matéria pretendeu enfatizar que Benjamim Costallat conseguiu vencer este desafio, alcançando o êxito de se manter através da literatura, desfrutando, inclusive, do prestígio de receber convites de trabalho de jornais de outras cidades.

Em relação às narrativas de *Mistérios do Rio*, o autor da matéria apenas comentou: “Estamos assistindo ao êxito notável das reportagens do *Jornal do Brasil* sobre os *Mistérios do Rio*, reportagens de autêntica sensação nos nossos círculos sociais¹⁴¹”. O comentário enfatizou que a série obteve grande sucesso, mas esta afirmativa pode ser questionada se observarmos o pouco interesse da imprensa no novo trabalho de Costallat na época de sua publicação. Entre as cinco críticas divulgadas em jornais e revistas que falaram sobre *Mistérios do Rio*, três se referiram a opiniões negativas.

Em 20 de setembro de 1924, quatro meses após o término de *Mistérios do Rio*, saiu uma matéria, também no jornal A.B.C., sem assinatura sobre o autor, intitulada “Benjamim Costallat, ‘Recordman’ de Sucessos Literários no Brasil¹⁴²”. O texto elaborou admiráveis elogios, se referindo ao autor como um pintor de

¹³⁹ O ÚLTIMO livro de Benjamim Costallat. A.B.C., Rio de Janeiro, 07 jun. 1924, p.7.

¹⁴⁰ FRANÇA, Patrícia. **Livros para leitores**: a atuação literária e editorial de Benjamim Costallat no Rio de Janeiro dos anos 1920, p.87.

¹⁴¹ O ÚLTIMO livro de Benjamim Costallat, loc. cit.

¹⁴² BENJAMIM Costallat, “Recordman” de Sucessos Literários no Brasil. A.B.C., Rio de Janeiro, 20 set. 1924, p.13.

costumes da metrópole, dinamizador da inteligência e o mais fecundo dos escritores de sensação. No entanto, a matéria quis lembrar os leitores que Costallat se beneficiou de fatores externos que contribuíram para a sua aceitação e popularidade, fazendo referência à apreensão de *Mlle. Cinema* através do processo iniciado pela Liga da Moralidade. Por ter sido considerada uma obra imoral, a interceptação das vendas de *Mlle. Cinema*, segundo o autor da matéria, acabou aguçando a curiosidade do público, fazendo com que se tornasse um sucesso de vendas e dando maior visibilidade a Benjamin Costallat.

Com efeito, a publicidade em torno da obra *Mlle. Cinema*, vista como escandalosa pelos moralistas sociais, garantiu grande enfoque da imprensa nacional entre os anos 1923 – ano em que foi lançado o volume – e 1924 – ano em que foi apreendido e Benjamin Costallat foi processado e, em seguida, inocentado, com *Mlle. Cinema* de volta às livrarias.

Não há dúvidas que a publicidade na imprensa sobre o conteúdo de *Mlle Cinema* e sobre o caso judicial, independente do julgamento favorável ou contrário dos jornais, contribuiu imensamente para *Mlle. Cinema* ser um dos livros mais lidos e comentados da época, consolidando Benjamin Costallat como um grande escritor popular.

Retomando a análise da matéria publicada no jornal *A.B.C.* de 20 de setembro, o autor desconhecido finalizou seu dizer afirmando que *Mistérios do Rio* era uma série repleta de páginas intensas e curiosas para os próprios cariocas, e que “os temas são, de resto, muito sugestivos para garantirem o êxito do livro¹⁴³”. Estes não foram comentários negativos, mas também não pretenderam valorizar a obra, podendo ser identificada certa cautela do autor desconhecido com frases de duplo entendimento: segundo ele, *Mistérios* foi um trabalho curioso até para os moradores do Rio de Janeiro, o que pode ser entendido como uma narrativa estimulante e atrativa, como também uma leitura estranha e incômoda.

Somado a isso, ao falar que os temas são sugestivos para assegurar alto índice de vendas, o autor desconhecido transmitiu a sensação de, por um lado, serem temáticas interessantes que consequentemente cairiam no agrado popular, e por outro, de se tratar de uma obra sensacionalista que abordou assuntos impactantes com o intuito de garantir um número expressivo de vendas. De uma

¹⁴³ BENJAMIM Costallat, ‘Recordman’ de Sucessos Literários no Brasil. *A.B.C.*, Rio de Janeiro, 20 set. 1924, p.13.

maneira geral, a matéria teceu elogios a Benjamim Costallat, ao mesmo tempo em que pretendeu questionar, ainda que de forma sutil, a qualidade de suas obras.

Mistérios do Rio foi lançado em volume em 10 de setembro de 1924, conforme anunciou o reclame do *Jornal do Brasil*: “Aparece hoje o *Mistérios do Rio*, o novo livro de Benjamim Costallat. Em todas as livrarias¹⁴⁴”. Neste livro foram adicionadas três narrativas que não foram publicadas na versão original divulgada no *Jornal do Brasil*. Além disso, Costallat teve a intenção prévia de publicar cerca de trinta crônicas no *Jornal* – conforme informado na entrevista de *A Gazeta* em 14 de março, um mês e meio antes de estreitar a série –, quando, ao fim e ao cabo, publicou apenas um total de dez. Isto nos leva a suspeitar que *Mistérios do Rio* não alcançou a repercussão esperada inicialmente.

Estas foram as publicações que abordaram *Mistérios do Rio* em 1924 no momento em que o *Jornal do Brasil* dava continuidade às edições, e, posteriormente, em setembro, quando foi lançada a série em volume. Depois de 1924, de acordo com a pesquisa realizada, somente em 1931 voltou-se a falar da série devido à divulgação de sua 3ª edição em volume¹⁴⁵. Em 1931, os periódicos *Diário de Notícias*, *Jornal do Brasil* e *Diário Carioca* divulgaram o lançamento da terceira edição de *Mistérios do Rio*, todos com notas de elogios enaltecendo o autor e valorizando o novo volume da obra.

A grande maioria das críticas sobre Benjamim Costallat elogiou seu trabalho e celebrou seu nome. Considerando todas as notas, matérias e reportagens que atribuíram juízo de valor positivo e negativo sobre o autor, incluindo também comentários sobre os lançamentos de seus livros, foram reunidas um total de 120 publicações entre 1920 e 1929, não sendo contabilizados textos de sua própria autoria nem escritos sem posicionamento crítico. Entre elas, apenas 26 desvalorizaram o autor ou depreciaram suas obras, o que, em termos comparativos, é um número baixo para um escritor polêmico e badalado como ele.

Em contrapartida, cerca de 80% da crítica literária aplaudiu os trabalhos de Benjamim Costallat. O que se pode observar a partir disto é que, com efeito, Costallat foi um escritor de prestígio, obtendo, de uma maneira geral, o apoio da

¹⁴⁴ APARECE hoje o *Mistérios do Rio*, o novo livro de Benjamim Costallat. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 set. 1924, p.9.

¹⁴⁵ *A primeira edição de *Mistérios do Rio* foi contabilizada como a publicação em fascículos no *Jornal do Brasil* durante o mês de maio de 1924; a segunda edição foi o volume lançado em setembro de 1924.

imprensa. Não se pode negar que ele foi um escritor popular de renome e bem comentado no meio social. Entretanto, talvez *Mistérios do Rio* não tenha causado considerável interesse nos leitores, e por isso a mídia não atribuiu grande enfoque nos jornais.

3.

As relações de gênero como relações de engano

As narrativas de *Mistérios do Rio* tiveram diferentes abordagens temáticas de apelo social que versaram sobre crimes, prostituição, malandragens, vícios, miséria e injustiças sociais. A partir do conteúdo das crônicas, pretendeu-se analisar os mistérios construídos por Benjamim Costallat, buscando perceber os motivos que o levaram a direcionar seu olhar para esta parte da sociedade, assim como o seu posicionamento perante as situações narradas. A investigação será norteada pelos elementos que o autor avaliou em desacordo com os padrões morais nos lugares visitados e entre os personagens descritos.

Em seus relatos, Benjamim Costallat expôs as relações de gênero de modo enfático e tensionado, tornando possível avaliá-las a partir de três referências distintas. Neste sentido, para melhor elucidação temática, o capítulo foi dividido em três partes: a primeira se referiu a análise das narrativas que transcreveram o papel feminino inserido na dinâmica social patriarcal dos anos 1920. A segunda parte se relacionou com a construção e divulgação da imagem feminina vitimizada nas narrativas do autor. Na terceira e última, parte foi analisado o comportamento masculino no que disse respeito à correspondência com as mulheres, o qual variava de acordo com o pertencimento das moças às diferentes classes sociais.

Para tal objetivo, foram articuladas as narrativas intituladas “A pequena operária”¹⁴⁶,” “A favela que eu vi”¹⁴⁷,” “Casas de amor”¹⁴⁸,” “Quando os ‘cabarets’ se abrem”¹⁴⁹” e “Uma história de ‘manicure’”¹⁵⁰,” por serem os relatos em que a figura feminina ganhou enfoque e ocupou um espaço significativo no enredo da obra.

¹⁴⁶ COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio - A pequena operária*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 mai. 1924, p.9.

¹⁴⁷ Id., *Mistérios do Rio - A favela que eu vi*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 mai. 1924, p.9.

¹⁴⁸ Id., *Mistérios do Rio - Casas de amor*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 mai. 1924, p.9.

¹⁴⁹ Id., *Quando os “cabarets” se abrem*, In: *Mistérios do Rio*, p.39-52.

¹⁵⁰ Id., *Uma história de “manicure”*, In: *Mistérios do Rio*, p.213-225.

3.1. O padecer feminino: um discurso pedagógico

A figura feminina é fortemente marcada nas narrativas da série *Mistérios do Rio*. Benjamim Costallat desenvolveu diferentes perfis para suas personagens e destacou diversos tipos de trato construídos com o sexo oposto. Entretanto, seguiu a mesma linha condutora, estruturando os relatos a partir de relações de engano com o nexos causa e efeito, o qual encadeou em sequência a situação da jovem iludida: em um primeiro momento ela é engabelada; em seguida, entrega seu corpo ao amor; como consequência, a decaída de sua moral; e por fim, o sofrimento acompanhado do conformismo.

A ênfase dada à mulher nas tramas da série pode elucidar, em parte, sobre os grupos sociais que consumiam as produções do autor, ou seja, pode-se sugerir que o conjunto de leitores de Benjamim Costallat era formado também pelo público feminino. Beatriz Sarlo, ao analisar as narrativas semanais sobre romances na Argentina entre 1917 e 1925, afirmou que esse tipo de produção era voltado fortemente para mulheres ou adolescentes e jovens de setores médios e populares¹⁵¹.

Neste sentido, é possível afirmar que Benjamim Costallat escrevia suas obras pressupondo também um público feminino. Em 1923, um ano antes de estrear *Mistérios do Rio*, o autor publicou *Mlle. Cinema*, obra que gerou grande polêmica por retratar o comportamento corrompido de Rosalina, jovem pertencente a uma tradicional e importante família burguesa brasileira. O autor construiu um aparato sentimental negativo para justificar a queda da moral da personagem em virtude de uma desilusão amorosa. Diante do profundo sofrimento, oriundo apenas de uma noite com alguns beijos e falsas promessas de amor, Costallat relatou que ainda que mantivesse sua pureza preservada, ela “deixou o lirismo de seus dezesseis anos. Deixou de ser inocente. Ficou, depois de uma curta desilusão, menina de sua época. Foi a novos bailes e deu novos beijos¹⁵²”. Ao final da narrativa, cumpriu-se o castigo previsível de *Mlle Cinema* por viver em pecado: infeliz, angustiada e solitária, não casou com o homem por quem se apaixonou, abandonando de vez as possibilidades de ser feliz no amor.

¹⁵¹ SARLO, Beatriz. **El imperio de los sentimientos** – Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1925), p.21.

¹⁵² COSTALLAT, Benjamim. **Mlle. Cinema**, p.57.

Na narrativa, houve forte ênfase no momento em que Rosalina deixou de ser ingênua para se transformar na *Mlle Cinema*, jovem moderna e livre, calejada e experiente, maliciosa o suficiente para lhe dar com as investidas masculinas. O enquadramento da passagem da perda da inocência se fez indispensável por buscar uma identificação nas leitoras de Benjamin Costallat, o que confirmou o público feminino do autor.

Um ano após o lançamento da primeira edição, devido ao enredo de *Mlle Cinema*, o livro foi apreendido e Benjamin Costallat foi processado por atentado à moral e aos bons costumes pela Liga da Moralidade, instituição vinculada à União Católica Brasileira. No jornal *Diário da Manhã* do dia primeiro de março de 1924, foi publicado o seguinte artigo de opinião sobre a obra:

Por cima de tudo isso, ressalta uma psicologia corrompida e devassa de uma nossa patriciã. Mas céus, que corrupção de uma menina de dezessete anos! [...] E prevendo o ponto sensível de sua obra – a pornografia – perde-se numa apologia a imoralidade, tratando, naturalmente, cobri-la com o manto diáfano da fantasia¹⁵³.

A polêmica travada em torno de *Mlle Cinema* foi alimentada pelo receio de moralistas sociais em relação às possíveis influências negativas que o romance poderia exercer sobre as jovens de boa índole. Deste modo, se havia o medo da apologia à imoralidade com o poder de corromper moças inocentes, pode-se concluir que as obras de Benjamin Costallat eram consumidas por leitoras mulheres.

A construção da imagem da mulher estava vinculada às invenções narrativas que buscavam definir o comportamento padrão feminino construído pela sociedade. Esta construção possuía relação direta com as práticas e organização da sociedade burguesa capitalista. Com o intuito de controlá-la, foram criados perfis que distinguiam a virgem pura e mãe de família, a qual tinha suas atividades limitadas ao espaço doméstico, voltadas para o lar e para a criação dos filhos, em oposição à mulher percebida como livre, excluída do matrimônio e indigna de um papel familiar respeitado¹⁵⁴.

Deste modo, os textos literários tinham grande importância na elaboração desses perfis, exemplificando o destino de moças de família que se casavam e

¹⁵³ QUINTAES, Aurino. Sabatinas – Um livro banal. *Diário da Manhã*, Espírito Santo, 1 mar. 1924, p.3.

¹⁵⁴ ALVES, Ivã. *Imagens da mulher na literatura na modernidade e contemporaneidade*, In: *Imagens da mulher na literatura contemporânea*, p.85.

eram felizes, em contraste das mulheres liberadas, as quais pagavam um alto preço por seu comportamento libertino. Os romances voltados para as mulheres dos anos 1920, ainda que retratassem a miséria e a desgraça, consistiam em “textos de felicidade” com grande dose de conformismo, onde o amor costumava ocupar o primeiro plano das matérias relatadas. Assim, o “imperio de los sentimientos” era organizado segundo três ordens: a ordem dos desejos, da sociedade e da moral. À vista disso, para dar sentido às narrações, estas ordens necessariamente precisavam entrar em conflito, e, mais especificamente, quando os desejos se encontravam em desacordo com a ordem social, a solução devia ser exemplar, tendo como desfecho a morte ou a desgraça dos envolvidos¹⁵⁵.

De modo semelhante, esta estrutura social e literária foi exemplificada na crônica “A pequena operária” através da personagem Helena, moça de família humilde que sofreu a perda dos pais muito cedo. Aos quinze anos já era costureira e operária, desamparada e sem a proteção familiar. Não tardou para que a jovem se desiludisse com a realidade de sua existência, pois, nas palavras de Benjamim Costallat, “não se tem quinze anos, não se é linda, e não se é pobre – impunemente. A mocidade, a beleza e a miséria têm que pagar seu tributo! Na organização social de hoje é assim!”¹⁵⁶.

De acordo com Costallat, devido às peculiaridades da existência da pequena operária, o seu destino já estava traçado e desgraçado previamente, não adiantando qualquer força contrária que pretendesse evitar o triste fim. Desta maneira, é possível perceber que o autor desvelou dramaticamente a situação de inúmeras jovens que compartilhavam da mesma realidade de Helena, porém, ao mesmo tempo, acomodou as moças solitárias perante os destinos penosos que, mesmo sem nenhuma ação pecadora anterior, lhe aguardavam previsivelmente.

A figura feminina foi o foco, em grande medida, das relações de afeto a partir de relações de engano em *Mistérios do Rio*, pois o lugar destinado à mulher era aquele frágil, sempre pronta a se apaixonar pelos galanteios do amante, o qual a cobria de atenções e cuidados no primeiro momento, para, em seguida, ser cruel e abandona-la a própria sorte.

¹⁵⁵ SARLO, Beatriz. **El imperio de los sentimientos** – Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1925), p.21.

¹⁵⁶ COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio - A pequena operária*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 mai. 1924, p.9.

Seguindo esta lógica, Helena, vivendo em extrema penúria, conheceu um rapaz e se entregou ao amor, tendo apenas alguns poucos dias de felicidade. Não foi difícil adivinhar que se tratou de um conquistador que desejava apenas se aproveitar de sua pureza desamparada, e que as promessas feitas à jovem faziam parte de uma retórica sedutora que era empregada em diversas relações com outras mulheres. Com a saúde abalada devido às precárias condições em que vivia, a jovem engravidou e adoeceu, sendo então abandonada pelo conquistador.

Após dar a luz à criança e ainda sem condições de deixar o hospital, Helena teve alta. Dias depois seu bebê faleceu e ela foi despejada do infecto quarto em que vivia, passando a morar nas ruas quando a ambulância a recolheu. Chegando à Santa Casa, o médico, em tom sarcástico e descompromissado, disse que não havia leitos disponíveis, aconselhando o motorista a largá-la em qualquer lugar para deixá-la morrer. “Vamos ver se assim os poderes competentes tomam providências. Deixe-a morrer, como exemplo, aí mesmo de frente¹⁵⁷”.

Como se pode atestar, Costallat criticou a falta de políticas públicas de amparo aos pobres e despossuídos, mas, principalmente, frisou que o destino de jovens moças carentes que se entregavam ao amor antes do casamento já se encontrava selado de antemão, como uma advertência às mulheres leitoras de *Mistérios do Rio*, comprovando, desta forma, o seu consistente público alvo feminino.

Durante o diálogo entre o médico e o motorista, Helena faleceu. “Um lindo sorriso de criança sonhando, inundava lhe a fisionomia magra e esquelética. Helena parecia sonhar. Mas estava morta! Morta, gelada!¹⁵⁸”. A morte, neste caso, representou a libertação, o fim do sofrimento em vida que não tinha solução possível, funcionando, em paralelo, como um exemplo que não devia ser seguido por outras mulheres.

Benjamim Costallat construiu a personalidade de Helena como uma moça pobre e desamparada, sem contar com ninguém para defendê-la e sendo frágil o suficiente para não reclamar qualquer mal que a fizessem. No entanto, nas relações de gênero como relações de engano, casos como o da pequena operária assistiram desdobramentos diferentes.

¹⁵⁷ COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio - A pequena operária*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 mai. 1924, p.9.

¹⁵⁸ Idem.

Em pesquisa realizada por Sueann Caulfield sobre a honra sexual feminina a partir dos discursos jurídicos e dos processos criminais sobre defloração no Rio de Janeiro entre 1918 e 1940, viu-se que durante as décadas de 1920 e 1930, cerca de quinhentas famílias por ano, a maioria da classe trabalhadora, procuravam a Justiça ou a polícia por motivos de defloração. Estas jovens, na maioria das vezes, se queixavam com o intuito de forçar o deflorador ao casamento¹⁵⁹.

Para os juristas, a promessa de casamento era o único meio que justificava o defloração da mulher honesta. No entanto, para as mulheres “desonestas” não havia na lei nenhuma proteção. Alguns juristas entendiam que havia um meio termo, pois reconheciam a existência de mulheres que se encontravam entre as castas e as prostitutas, porém, a maioria deles considerava desonesta qualquer mulher que tivesse relações sexuais fora do matrimônio. É interessante perceber que, a partir do depoimento das vítimas, réus e testemunhas nos processos criminais contra a honra feminina no período após a Primeira Guerra Mundial, o comportamento das mulheres das classes trabalhadoras continuava o mesmo das décadas anteriores, pois elas acompanhavam as práticas sociais existentes nas suas realidades cotidianas, como manter relações sexuais antes do matrimônio, se envolver em uniões consensuais, ou ainda sustentar suas famílias sozinhas sem a presença masculina. A inexistência da vigia familiar nas classes populares devido aos pais necessitarem trabalhar fora e não controlarem efetivamente suas filhas identificava a jovem como suspeita¹⁶⁰. No caso de Helena, a moça não possuía familiares, o que a colocava sob suspeição antes mesmo de iniciar um possível processo.

Helena era jovem, bonita, desamparada e ainda, apesar de ter sido por amor, “pecou” irremediavelmente ao se entregar a um galanteador, gerando, em consequência, um filho. Sem recursos financeiros e vivendo como um espectro à margem da sociedade, o final da narrativa foi a morte digna e feliz da jovem. Deste modo, Benjamin Costallat seguiu em acordo com as produções culturais educadoras e moralizadoras, as quais denunciavam as fissuras sociais e políticas sem deixar de fomentar o que os leitores admitiam como uma narrativa com

¹⁵⁹ CAULFIELD, Sueann. **Em defesa da honra** – Moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940), p.24 e 25.

¹⁶⁰ Ibid, p.79, 160 e 206.

desfecho aceitável. Ou seja, o autor denunciou e questionou a hipocrisia social, porém, sem a finalidade de abalar e alterar efetivamente os valores moralistas burgueses.

Além disso, Helena se conformou passivamente com o seu destino, não recorrendo à Justiça ou à polícia conforme muitas moças defloradas de sua época, o que pode apontar para a postura moralista e conservadora de Benjamin Costallat. Seu discurso narrativo evidenciou que moças sem a vigilância familiar, desonradas e que gerassem filhos fora do matrimônio não tinham direito à proteção judicial, devendo assumir uma disposição passiva frente às consequências da situação.

Os obstáculos ao amor nos escritos literários podiam ser diversos, mas não entravam no campo de discussão política e social a serem transformados, pois as narrativas não visavam encorajar as leitoras a se posicionarem contra a sociedade opressora e injusta. Como dito, nas narrativas românticas, o amor e os deveres sociais e morais ocupavam lados opostos, formando assim a trama. Se um jovem desonrasse uma moça, só era possível vislumbrar dois caminhos: se fossem do mesmo setor social, o casamento podia ser efetuado, mas caso contrário, o fim, necessariamente, seria trágico através das vias da morte ou da enfermidade.

O amor não podia ser mais forte que a ordem social, a qual possuía suas leis convencionais rigorosas. Era de praxe a figura feminina aparecer como alguém que merecesse um melhor destino, ainda que não o alcançasse, pois a sociedade, apesar de se envolver emocionalmente nas dramáticas histórias de amor contadas nos romances, esperava por um castigo aos que desafiaram as estruturas da ordem geral. Confirmando as expectativas sociais, o destino miserável da mulher que se entregou ao amor proibido era previsível, assumindo o relato, portanto, um papel de educador moral. Um eventual desfecho positivo para a mulher tornava-se então consolo e exemplo para as leitoras, pois elas se identificavam com estas narrativas. No entanto, este não era o objetivo de escritores como Benjamin Costallat.

Neste sentido, em uma advertência às consumidoras de *Mistérios do Rio*, o que confirmava a existência de um consistente público leitor feminino, Costallat ressaltou que Helena, ao reunir elementos como beleza, jovialidade, pobreza, desamparo e desonra, não poderia, de maneira alguma, desfrutar de um final feliz e alcançar o respeito e a admiração da sociedade. Um filho nascido fora do enlace

matrimonial seria fruto de um amor inaceitável socialmente, fazendo parte de uma família desestruturada que desafiaria a ordem social.

De acordo com Martha de Abreu Esteves em seu estudo sobre a sexualidade feminina durante o período da *Belle Époque* no Rio de Janeiro, a virada do século XIX para o século XX foi o período de transição do trabalho escravo ao trabalho livre assalariado, sendo necessárias práticas governamentais relativas ao controle moral e social da população. Para isto foi construída uma ideologia positiva do trabalho, a qual envolvia a padronização dos costumes e regras de higiene. O trabalhador ideal deveria possuir uma família organizada, com hábitos e obrigações domésticas, para aguentar a disciplina do trabalho. Seguindo o modelo europeu de política de vigilância sexual do século XIX, o pensamento jurídico e a Justiça lançaram seus olhares para a formação dos trabalhadores no que disse respeito às relações morais e sexuais. O sexo passou a ser um assunto de interesse do Estado, sendo controlado por médicos e políticos que visavam à correção dos desvios e do comportamento sexual da mulher. A disciplinarização do corpo foi aplicada primeiramente nas mulheres pertencentes às elites, sendo popularizada para o restante do corpo social quando os escravos foram incorporados no mercado de trabalho, e quando emergiram as discussões sobre a modernidade, havendo então uma rigorosa administração urbana. Os juristas instituíram uma política sexual de controle social através da polícia e das punições jurídicas, assim como pela divulgação de construções sociais a serem valorizadas e marginalizadas. Determinava-se, desta maneira, um tipo de norma sexual e de honra feminina que deveria ser utilizado como modelo exemplar¹⁶¹.

Entre os desfechos de *Mistérios do Rio* que englobaram moças decaídas moralmente, o único que apesar de não ter nada positivo, ao menos não foi miserável e promíscuo, foi o caso de Thaís em “A favela que eu vi”. A personagem, cheia de tatuagens e cicatrizes, contou ao autor que no passado viveu na malandragem, mas agora era casada com um português extremamente ciumento, desconfiado e violento, sofrendo agressões por qualquer motivo que pudesse lhe gerar desconfiança. Ao se despedir de Benjamim Costallat, a moça disse que devia preparar o almoço de seu marido, ressaltando que se a carne não estivesse ao ponto de seu agrado, era certo que haveria agressividades. No

¹⁶¹ ESTEVES, Martha de Abreu. **Meninas perdidas**: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque, p.26-30.

entanto, Thaís declarou: “É. Mas sou feliz. Tenho experiência. Deixei aquela ‘bagunça’ lá de baixo e agora vivo quietinha no meu canto... Já é tempo de descansar!”¹⁶².

Ao analisar a construção da narrativa sobre a personagem Thaís, foi possível perceber que Benjamim Costallat não perdoava a mulher que não conservasse a sua reputação ilibada. O autor planeou um discurso conservador às suas leitoras ao exemplificar a experiência de mulheres que, com o passado comprometido como o de Thaís, adquiriram alta conta a pagar pelos erros cometidos. Ainda que tenha passado a viver um cotidiano honesto, a personagem não saiu impune depois da vida mundana de outrora. O melhor que Costallat lhe reservou em seu discurso educador e moralizador foi um marido agressivo que a maltratava, e, com grande dose de conformismo, ela dava-se por satisfeita, afirmando ser feliz apesar de tudo.

Outro estigma destas narrativas que aprisionava definitivamente a figura feminina em realidades decadentes apontou para os espaços de vícios e prostituição, sendo quase impossível se livrar uma vez lá estando. Nos relatos, uma moça que “perdia” a moral dificilmente conseguiria se redimir, mas a situação se agravava se ela ocupasse algum lugar deste tipo, estando então presa a estes espaços para sempre¹⁶³.

Cristiana Schettini, em seu estudo sobre a prostituição no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do regime republicano, afirmou que o sexo pago, além de significar a garantia da sobrevivência para as mulheres desonradas, representava a articulação de múltiplas redes de sociabilidade marcadas por hierarquias sociais, raciais e de gênero. As campanhas de repressão policial contra o aliciamento ao comércio do sexo que buscaram expulsar as mulheres da região central da cidade fizeram com que as prostitutas, negociando suas identidades sociais e driblando o estigma de pertencerem ao submundo, tivessem um papel ativo na reconfiguração das políticas de dominação da primeira república, organizando, em grande medida, as sociabilidades e as relações de poder. O meretrício era socialmente aceito, não somente porque havia uma quantidade maior de homens em relação à de mulheres na cidade, ou por existir o enraizado tráfico de mulheres brancas

¹⁶² COSTALLAT, Benjamim. Mistérios do Rio - A favela que eu vi. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 mai. 1924, p.9.

¹⁶³ SARLO, Beatriz. **El imperio de los sentimientos** – Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1925), p.106.

estrangeiras¹⁶⁴, mas principalmente, porque a sociedade carioca segmentava as mulheres em duas partes: a mulher honrada e recatada do espaço privado, em oposição àquela que frequentava o espaço público, com maior ênfase nas que tinham atividades de trabalho vinculadas ao sexo¹⁶⁵. Desta maneira, a sociedade se organizava e se ordenava, onde cada grupo específico desempenhava sua função social.

Para os sujeitos confinados aos locais entendidos como submundo, os quais já estavam estigmatizados socialmente, a questão moral podia assumir um papel diferente do tradicional, oposta aos valores seguidos comumente. Em “Quando os ‘cabarets’ se abrem”, durante uma conversa com Benjamim Costallat, a dançarina de apelido “lírio de cabaré” relatou sua história expondo que dançava desde os quinze anos com sua irmã mais velha em casas de diversão masculina. A origem de seu apelido era pelo fato da moça conservar sua virgindade, apesar de dançar seminua para o público masculino. No entanto, sua pureza tornara-se um peso, sendo motivo de pilhérias, desprezo e exclusão.

Nas palavras da dançarina, “isso já começava a ser um crime, uma vergonhosa anormalidade nas noites vermelhas do ‘cabaret’ berrante¹⁶⁶”. Deste modo, decidiu se entregar a um homem qualquer, “sem ser por amor, sem ser por interesse. Apenas para acabar com o apelido irônico que me irritava – lírio de ‘cabaret’! O homem era até feio, desajeitado, sem dinheiro¹⁶⁷”.

O apelido “lírio de cabaré” pode ser relacionado com uma canção cubana famosa nos anos 1920. O músico Graciano Gómes, juntamente com o compositor Gustavo Sánchez Galarraga, lançaram a música *Yo sé de una mujer*, cuja letra tratou de uma mulher que vivia em um antro promíscuo, mas conservava a sua pureza “como un astro su luz entre la sombra” [como uma estrela de luz na sombra¹⁶⁸]. A letra da canção contrastou a existência de uma preciosidade perdida no meio corrompido, conferindo, desta forma, dramaticidade à música a partir de valores morais: “Y pensar que hay quien vive junto al vicio como vive una flor

¹⁶⁴ *Para maior aprofundamento sobre o tráfico de mulheres brancas estrangeiras que trabalhavam como prostitutas para cártens, ver MENEZES, Lená Medeiros de. Os estrangeiros e o comércio do prazer nas ruas do Rio (1890-1930). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

¹⁶⁵ SCHETTINI, Cristiana. **Que tenhas teu corpo**: uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas, p.22-24.

¹⁶⁶ COSTALLAT, Benjamim. **Quando os “cabarets” se abrem**, In: Mistérios do Rio, p.40-41.

¹⁶⁷ Ibid, p.41.

¹⁶⁸ *Tradução própria.

junto a un pantano” [E pensar que há quem vive junto ao vício como vive uma flor junto ao pântano¹⁶⁹].

A metáfora da flor que consegue emergir em um lugar moralmente negativo era uma construção narrativa típica da linguagem melodramática, a qual utilizava contrastes morais – flor X pântano, lírio X cabaré – para contrapor construções culturais em conflito, buscando moralizar, desta maneira, a obra.

É interessante perceber como Benjamim Costallat expôs as diferentes concepções acerca dos valores morais, os quais flutuavam e se transformavam, chegando a ter as significações antagônicas, variando conforme a dinâmica do meio em que se vivia ou trabalhava. Enquanto a perda da virgindade de moças solteiras pertencentes às camadas sociais mais altas tinha o poder de desgraçar suas vidas e de suas famílias, a posse da mesma podia degradar a reputação de uma dançarina de cabaré. Nestes locais, os valores se apresentavam inversos aos tradicionais valores morais burgueses, atendendo assim à lógica específica do espaço.

Em contrapartida, para as elites, a honra sexual era a base da família, e a família era a base da nação. A moralização da honra sexual feminina era quem garantia a união da família e o controle da criminalidade e do caos social. Nos processos criminais contra defloração das décadas de 1920 e 1930 no Rio de Janeiro, foi possível perceber o quanto a virgindade material da moça era importante. No Código Penal de 1890, a questão moral e a defesa da honra feminina tiveram um lugar central, onde as ofensas sexuais não mais representavam crimes apenas contra a pessoa ofendida, mas contra a segurança da honra da família. A lei que punia os crimes de defloração protegia um princípio moral. Nas análises destes tipos de crimes, o termo “defloração” movimentou debates jurídicos acerca da himenolatria e da virtude moral das mulheres. Para os juristas, a existência do hímen nas moças solteiras era a prova de sua honestidade, enquanto a ruptura deste podia significar um alto risco da moça se tornar prostituta, e por isso o crime de defloração necessitava ser punido¹⁷⁰.

No entanto, para uma dançarina de cabaré, a qual expunha seu corpo como objeto de diversão masculina, esse tipo de valor moral era inexistente. Assim

¹⁶⁹ *Tradução própria.

¹⁷⁰ CAULFIELD, Sueann. **Em defesa da honra** – Moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940), p.26, 73-78 e 212.

como “lírio de cabaré”, que dançava desde os quinze anos com a sua irmã mais velha, outras jovens também desfrutavam da convivência de seus parentes, muitas vezes contando com suas presenças físicas nos locais de prostituição, sendo, até mesmo, aliciadas por eles.

Em “Casas de amor”, crônica sobre as peculiaridades da casa de *rendez-vous* de Judith, ponto de encontro entre homens que procuravam o sexo pago de moças de família que eram respeitadas socialmente, mas que em segredo vendiam seus corpos à luxúria, observou-se o caso de duas irmãs, perfeitamente educadas e de família distinta, que frequentavam a casa todos os dias, mas que precisavam ir embora impreterivelmente às seis e meia da tarde para que pudessem estar às sete em casa na Rua do Matoso para o jantar.

Mas a razão é a seguinte: as duas irmãs da Rua do Matoso têm, ambas, dois namorados que as julgam virgens e que são, aliás, dois magníficos partidos...

Do “rendez-vous” à pretoria?

Porque não? É só chegar às 7 horas em ponto, à Rua do Matoso, para o jantar!¹⁷¹

Foi com profunda ironia que Benjamim Costallat denunciou o comportamento imoral das jovens da sociedade burguesa carioca. O autor questionou a existência dos valores morais nos setores médios e altos em âmbito público, os quais se mostravam em desacordo com o comportamento no âmbito privado. Havia liberdade e tolerância para as atividades corrompidas por parte da burguesia, desde que não fossem explanadas ao conhecimento coletivo, preservando, desta forma, a honestidade da moça e da família.

Entretanto, de acordo com a análise das personagens de *Mistérios do Rio*, as ações pervertidas podiam ser camufladas apenas pelas jovens das elites, pois para as de setores populares, esta não era uma opção, uma vez que não desfrutavam de recursos financeiros suficientes para encobrir seus erros, ficando, portanto, entregues à própria sorte.

A casa de Judith foi um dos exemplos de muitos espaços promíscuos existentes no Rio de Janeiro nas décadas de 1910 e 1920. Diversos nomes eram empregados para designar espaços de prostituição. Entre eles, casas de *rendez-vous*, pensões de prostitutas, casas de tolerância, hospedarias e casas de alugar quarto por hora. Na verdade, estes locais praticavam as mesmas atividades,

¹⁷¹ COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio – Casas de amor*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 mai. 1924, p.9.

contudo, o que os distinguia se relacionava com os setores sociais que os frequentadores e as prostitutas pertenciam¹⁷².

Além disso, devido ao policiamento rigoroso nas primeiras décadas republicanas em relação às mulheres associadas à prostituição no centro da cidade, houve um movimento crescente de ocupação da Lapa e da Praça da República. Devido a este movimento, de acordo com os registros policiais de 1912, nas ruas em que ocorreram as primeiras expulsões de meretrizes, como a Sete de Setembro, Carioca e Senhor dos Passos, não foi computada nenhuma casa de tolerância, mas documentou-se uma casa de *rendez-vous* na Rua Sete de Setembro, outra na Rua Senhor dos Passos, e uma hospedaria na Rua da Carioca. Neste sentido, com o intuito de burlar as medidas de repressão e controle, a prostituição, passou a ser exercida em espaços alternativos, como em hospedarias, em casas de *rende-vous* e em casas de alugar quartos por hora nas mesmas ruas que antes, mas agora disfarçadas por estabelecimentos mascarados. Como se pode atestar, emergiu um novo tipo de prostituição nas primeiras décadas do século XX. O estímulo por parte da polícia para a concentração de casas de prostituição em algumas ruas da Lapa tinha a intenção de facilitar o controle e a repressão policial a partir de um critério moral de gênero e de classe. Entretanto, os policiais tinham grandes dificuldades em distinguir as elegantes prostitutas das modernas mulheres honestas devido à requintada vestimenta e às boas maneiras das quais ambas compartilhavam. Esta aproximação estética questionava a associação entre a pobreza e a imoralidade¹⁷³.

Tal questionamento, o qual apontava para a problemática organização social e moral das primeiras décadas do século XX, pode ser exemplificado nas crônicas de *Mistérios do Rio*. Na casa de Judith, moças de família eram também prostitutas que praticavam atividades sexuais durante o dia, preservando assim a honra familiar e dificultando, devido à boa aparência e aos bons modos, o controle e a repressão policial.

Ainda sobre “Casas de amor”, vê-se a história da menina de dezoito anos que foi levada à casa de *rendez-vous* pela própria mãe, que viúva e com prováveis problemas financeiros, explorava sua filha aguardando-a na sala de espera,

¹⁷² SCHETTINI, Cristiana. **Que tenhas teu corpo**: uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas, p.70.

¹⁷³ Ibid, 72-73 e 76.

distraído-se com seu crochê enquanto a jovem trabalhava em um dos quartos da casa. A viúva tinha outra filha mais nova, de quinze anos, que segundo o autor, “já faz grandes passeios de automóvel pela estrada deserta da Avenida Niemayer, [...], em automóveis de homens respeitabilíssimos que a digna viúva faz questão de escolher a dedo antes de apresentar a sua filha mais moça¹⁷⁴”.

Foi notável perceber que Benjamim Costallat colocou em cheque a postura da mãe que, devendo presar pela honestidade de suas filhas, aliciou-as, oferecendo-as à promiscuidade do submundo. Ainda mais notável foi observar o aviso que o autor ofertou às suas leitoras ao enfatizar que as consequências da prostituição para jovens burguesas poderiam ser extremamente diferenciadas, se comparadas às moças pertencentes às classes populares. Para estas, a venda de seus corpos representava um caminho sem volta, inexistindo a chance de reparação ou arrependimento.

Nas primeiras do século XX buscou-se difundir os valores positivos e negativos sobre o comportamento feminino. A mulher honrada e respeitada deveria sair às ruas somente entre duas e cinco horas da tarde. De acordo com Martha Esteves, “frequentar bordéis, ‘efetuar pândegas’, ir a bailes (principalmente o Nacional Club), ‘frequentar hospedarias’, ‘ir ao Moulin Rouge’ eram comportamentos típicos de prostitutas¹⁷⁵”.

Condenar o comportamento liberal feminino era uma forma de valorizar a mulher higienizada. O fato das mulheres desacompanhadas frequentarem os espaços públicos que eram destinados ao lazer masculino, como cinemas, bailes, festas de carnaval, passeios de bonde ou automóvel, enquadrava-as como mulheres liberadas¹⁷⁶, em oposição às idealizadas para o casamento, as quais deviam seguir determinadas regras e horários para saírem às ruas.

Nos discursos jurídicos sobre crimes sexuais, os pais, principalmente a mãe, eram os responsáveis pelo comportamento de suas filhas, devendo vigiá-las e protegê-las dos meios viciados. Os juízes, delegados e promotores emitiam os seus pareceres sobre questões familiares e sobre o meio em que viviam e frequentavam as vítimas. Era comum os advogados de defesa dos acusados de

¹⁷⁴ COSTALLAT, Benjamim. Mistérios do Rio – Casas de amor. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 mai. 1924, p.9.

¹⁷⁵ ESTEVES, Martha de Abreu. **Meninas perdidas**: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque, p.50.

¹⁷⁶ CAULFIELD, Sueann. **Em defesa da honra** – Moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940), p.234.

cometerem tais crimes responsabilizarem os pais da vítima pela conduta errada da filha. O que não se levava em consideração era que a vigilância constante dos pais era uma ação facilitada apenas para as elites, onde as mães tinham suas atividades diárias voltadas para o lar e para os filhos. Em contrapartida, as mães pobres que precisavam trabalhar por questões de sobrevivência, não podiam vigiar suas filhas e protegê-las dos maus julgamentos sociais. Neste sentido, o entendimento por parte do meio jurídico de analisar os crimes a partir da presença constante da mãe no lar se tornava inviável para as famílias de baixa renda. As mulheres pobres eram julgadas e condenadas a partir dos padrões das mulheres pertencentes às elites, sendo esta uma forma da Justiça exercer um papel educativo perante as classes populares¹⁷⁷.

Em “Casas de amor”, Benjamim Costallat sublinhou a estrutura decadente em que eram baseados os valores morais e sociais burgueses. É possível que as autoridades julgadoras dos processos criminais, os quais reclamavam a honra feminina, acreditassem que a mãe viúva de “Casas de amor” se tratasse de um bom exemplo da família tradicional brasileira, pois aparentava ser uma mãe zelosa, estando sempre presente na “educação” de suas duas filhas. O fato das filhas serem incentivadas desde muito novas a se relacionarem com homens em busca de benefícios econômicos poderia ser dissimulado facilmente durante uma investigação policial e jurídica, pois estas se baseavam em valores morais aparentes.

Seguindo a mesma dinâmica social, Annita de “Uma história de ‘manicure’” também foi incentivada a ingressar na prostituição por uma pessoa próxima de sua mãe. A menina tinha treze anos quando um grande e suntuoso hotel começou a ser construído no centro do Rio de Janeiro, sendo inaugurado em pouco menos de dois anos. O então gerente do luxuoso hotel, o qual era amigo da mãe de Annita, convidou a adolescente para trabalhar como “manicure”, não lhe esclarecendo a real atividade que deveria exercer, apenas prometendo-lhe conquistar glória e fortuna. Iludida, a jovem aceitou a proposta pensando no quanto poderia ajudar sua mãe e irmãos que viviam com dificuldades financeiras.

Benjamim Costallat não deixou claro se a mãe de Annita tinha conhecimento a respeito da real ocupação da filha, apenas ponderou, ao final da

¹⁷⁷ ESTEVES, Martha de Abreu. **Meninas perdidas**: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque, p.68-75.

narrativa, as condições que levaram a moça a aceitar dar continuidade às suas atividades de “manicure” e servir os homens nos quartos do hotel: “Até a sua própria mãe, que, não lhe percebendo o suplício, contava avidamente o seu dinheiro ganho nas unhas e no resto¹⁷⁸”. Apesar da narrativa não ter sido enfática, dificilmente a mãe de Annita, sendo amiga do gerente do hotel e vendo a alta soma de dinheiro que entrava no mês através do trabalho de sua filha, não tenha se questionado em algum momento. Portanto, Costallat sublinhou, ainda que entrelinhas, a postura de mães como a de Annita que, se não aliciavam as filhas a venderem o corpo, no mínimo, tinham o conhecimento de suas atividades promíscuas, sendo coniventes com a situação em troca de benefícios econômicos.

A jovem engabelada era uma característica comum presente nos enredos literários melodramáticos, dando, desta forma, sentido e movimento à trama. No entanto, cada personagem de *Mistérios do Rio* experimentou um tipo de desilusão peculiar, onde o meio em que viviam foi apresentado como fator determinante para o direcionamento e desenlace da narrativa. Neste sentido, Beatriz Sarlo esclareceu:

A prostituição não tem retorno; representa um estigma moral corporizado e invalida o reingresso no império dos sentimentos. Os *bajos fondos* [submundo] são um espaço de desenlace que, no caso da mulher, é o espaço último e fechado, segundo a moral das narrações semanais. Sua representação, nestes textos, é menos frequente justamente porque, por definição socio-espacial, toda uma gama de sentimentos e peripécias não podem produzir-se em seu marco¹⁷⁹.

Este tipo de desilusão não se referiu ao amor, mas às situações adversas da vida, como o caso de Annita em “Uma história de ‘manicure’”, ou da personagem de apelido “lírio de cabaré” de “Quando os ‘cabarets’” se abrem, ou ainda exemplificada nas jovens exploradas de “Casas de amor”. Estas moças não podiam desfrutar de histórias românticas com esperanças de um desenlace afetivo, pois já se encontravam desgraçadas devido à desonra, e, principalmente, por ocuparem espaços promíscuos que as encarceravam socialmente em definitivo no submundo. Em contraposição, as histórias românticas literárias só eram dignas de personagens desamparadas e miseráveis, contudo, portadoras da sua ingenuidade e pureza, como o caso de Helena em “A pequena operária”, transformando-se no

¹⁷⁸ COSTALLAT, Benjamim. **Uma história de “manicure”**, In: *Mistérios do Rio*, p.224.

¹⁷⁹ SARLO, Beatriz. **El imperio de los sentimientos** – Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1925), p.108. Tradução própria.

alvo de homens perversos e aproveitadores que visavam iludir a jovem virgem, atribuindo, desta maneira, o sentido amoroso à trama.

Nos relatos de *Mistérios do Rio*, as narrativas não envolveram questões amorosas quando se tratou de espaços promíscuos, apenas apontaram para a dura realidade que a moça com a moral decaída estava condenada a viver, como um alerta direcionado às jovens vulneráveis da cidade, prováveis leitoras das crônicas de Benjamim Costallat.

3.2. A vitimização da mulher intensificando as hierarquias sociais de gênero

Por sofrerem duras penalidades pelos erros morais cometidos, as mulheres descritas por Benjamim Costallat foram apresentadas através de um discurso melodramático. O autor compartilhou com as personagens o sofrimento e as desgraças por elas vivenciadas, construindo assim a dramaticidade da cena. A condolência demonstrada por Costallat fez parte de uma estratégia narrativa que visava efeitos de leitura. Como visto, na literatura dos anos 1920, era comum a figura feminina aparecer como alguém que merecesse um melhor destino, ainda que não o alcançasse. Entretanto, seguindo este percurso, o discurso pedagógico e melodramático do autor acabou por vitimizar a figura feminina, atribuindo-lhe um papel passivo nos relatos.

Ao relatar ao gerente do hotel, dentro de toda a sua ingenuidade, a cena de violência sexual que havia sofrido em seu primeiro atendimento, Annita de “Uma história de ‘manicure’” suplicou-lhe para não mais ter que visitar os quartos dos hóspedes. O gerente do hotel, por sua vez, insistiu para que a jovem continuasse com suas atividades, afirmando que as “manicures” eram obrigadas a assim fazer, e Annita acabou concordando. Entretanto, antes de finalizar a narrativa com o consentimento da moça, Benjamim Costallat justificou com diversos argumentos a sua decisão:

Annita pensou morrer de desespero e de vergonha. Mas tudo e todos induziam-na a se perder. Aquele hotel formidável, rebrilhando de luzes, aqueles empregados encasacados, aqueles hóspedes ricos e estranhos, até a sua própria mãe, que, não lhe percebendo o suplício, contava avidamente o seu dinheiro ganho nas unhas e no resto...

Ela era a pobre vítima indefesa de seu meio e do seu século.

Ela seria pura, seria ingênua, seria honesta, se não fossem os outros!¹⁸⁰

De acordo com os textos literários dos anos 1920 que, para dar sentido às narrativas, criava-se um conflito entre as ordens do desejo, da sociedade e da moral, condenando, ao final do relato, as jovens enganadas e impuras a um triste fim, Annita não fugiu à regra. Como visto, era comum a figura feminina ser representada por personalidades merecedoras de um futuro melhor do que lhes tinham reservado, mas não conquistavam devido às expectativas sociais que exigiam um corretivo pelo erro cometido.

Deste modo, Benjamim Costallat condenou a moça a um fim promíscuo, mas compreendeu as condições que levaram Annita a ingressar na prostituição disfarçada, conferindo a culpa de seu destino a fatores externos. Entretanto, se por um lado o autor justificou a situação da moça, por outro, retirou de Annita qualquer poder de decisão sobre seu futuro, desqualificando-a enquanto autora de suas ações.

Benjamim Costallat enfatizou a sedução da personagem iludida pela beleza e pelos luxos do hotel para culpar o momento histórico de transição dos costumes da cidade moderna, não deixando saída possível para a “manicure” que não fosse se entregar ao destino que traçaram para ela. De fato, o Rio de Janeiro passava por profundas transformações.

Conforme salientou Sueann Caulfield, representando os interesses das elites, as autoridades dos primeiros anos do século XX se empenharam em sanear e civilizar o centro da cidade através de obras e do afastamento de pessoas pobres e de cor desta região. Entretanto, diferente de outras cidades, como, por exemplo, Paris e Buenos Aires, onde os bairros que abrigavam as classes pobres se situavam na região periférica, o Rio de Janeiro era caracterizado pela permanência dos setores sociais mais baixos ocupando o centro da cidade. Rodeado de antigas ruas estreitas e irregulares, vielas, becos sem saída, morros e favelas, o centro, apesar dos esforços das autoridades voltados para a modernização e civilização, continuava a abrigar as classes pobres. Buscando o distanciamento habitacional das camadas sociais mais baixas, após a Primeira Guerra Mundial os setores médios e altos passaram a ocupar a zona sul, devido ao desenvolvimento da área residencial na região, com novos túneis, autoestradas e serviços básicos. Em

¹⁸⁰ COSTALLAT, Benjamim. **Uma história de “manicure”**, In: Mistérios do Rio, p.225.

paralelo, a oferta de moradias destinadas às classes populares diminuía, se concentrando, basicamente, em locais sem redes de luz e sem encanamento de água e esgoto. Por volta de 1920 houve um expressivo crescimento dos bairros do subúrbio na zona norte. Contudo, os trabalhadores que não desejavam morar longe das atividades profissionais no centro da cidade, ou os que não podiam arcar economicamente com o transporte diário, continuavam a habitar os cortiços, as casas de cômodos, os alojamentos ou as favelas da região central do Rio de Janeiro¹⁸¹.

Em relação aos ambientes de lazer masculino, o bairro da Lapa, o qual havia sido incluído no projeto de obras para a modernização do Rio de Janeiro, devido a sua agitada vida noturna, continuou a ser o espaço de “transgressão moral tipicamente carioca, no qual os homens das classes média e média alta, incluindo muitos intelectuais, artistas, jornalistas e políticos importantes da cidade escapavam do confinamento da vida familiar burguesa¹⁸²,” para se divertirem com garçonetes e prostitutas. Já o Mangue, região mais afastada do centro e menos sofisticada, era destinado à diversão de homens mais jovens e sem recursos financeiros¹⁸³.

O centro do Rio de Janeiro, portanto, apesar dos esforços das autoridades voltados para o afastamento das camadas populares da região, continuava a ser um espaço de convívio entre diferentes setores sociais, os quais trocavam experiências e compartilhavam das novas sensibilidades proporcionadas pela modernização da cidade.

Benjamim Costallat descreveu a transição da cidade colonial provinciana para o moderno centro urbano carioca com a finalidade de salientar que a miséria em que se encontravam Annita e sua mãe, se fosse vivenciada em um passado próximo de cinquenta anos, não teria determinado o futuro promíscuo no qual a jovem foi lançada. Segundo o autor, ela seria uma moça pobre, porém honrada e feliz:

Há cinquenta anos atrás, Annita, a pequena Annita, por mais necessitada que fosse a sua mãe viúva, viveria em casa de seus pais. [...]

Naquela época as meninas não necessitavam de meias de seda, nem se pintavam. E as viúvas, mesmo miseráveis, viviam com as suas filhas em casa.

¹⁸¹ CAULFIELD, Sueann. **Em defesa da honra** – Moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940), p.118-132.

¹⁸² Ibid, p.136.

¹⁸³ Idem.

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 sua civilização requintada.

Paris mandou-lhe as suas mulheres, Londres o seu conforto e Nova York os seus “shimmies”¹⁸⁴.

Demonstrando profunda nostalgia em relação aos tempos passados, Benjamim Costallat atribuiu a queda da moral de Annita à modernização da cidade, onde os espaços sociais transformados e os costumes e hábitos que buscaram se assemelhar aos das grandes cidades modernas foram os responsáveis por produzir a desgraça de muitas famílias. Além disso, o autor situou, lado a lado, os vícios e a civilização requintada dos modernos habitantes da “nova” cidade como um alerta, ressoando a ideia de que a civilização tão valorizada pela sociedade dos anos 1920, baseada na cultura dos grandes centros urbanos ocidentais, era decadente e corrompida.

Na virada do século XIX para o XX, partilhando da mesma convicção de Benjamim Costallat, o jurista Viveiro de Castro concordava que o aumento do número de crimes contra a honra da mulher foi devido às transformações trazidas pela vida urbana. A educação moderna e o trabalho fabril feminino tiravam a mulher da segurança do espaço privado para expô-la ao espaço público. Nas décadas de 1920 e 1930, houve uma tendência nas opiniões dos juristas para adaptar o Código Penal de 1890 de forma a reconhecer o novo tipo de moça que surgira, diferente das moças da virada do século. Diante do novo perfil da mulher moderna, os juristas buscavam reinterpretar o que entendiam por honestidade e virgindade, contribuindo para reforçar as hierarquias de gênero, assim como a sua própria autoridade moral, fortalecendo a ideia de que a mulher deveria estar sob a tutela masculina¹⁸⁵.

O conceito de “modernidade” no meio jurídico se apresentava ambíguo por assumir diferentes concepções, dependendo da maneira como era empregado nos discursos de gênero. A modernidade podia ser entendida como sinônimo de progresso, de desenvolvimento econômico e de relações familiares higiênicas, ao mesmo tempo em que podia ser utilizada para expressar a degeneração de valores tradicionais familiares e a decadência moral. As palavras de uso das feministas,

¹⁸⁴ COSTALLAT, Benjamim. **Uma história de “manicure”**, In: Mistérios do Rio, p.216.

¹⁸⁵ CAULFIELD, Sueann. **Em defesa da honra** – Moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940), p.159-163.

como “liberação”, “emancipação” e “independência”, eram utilizadas pelos juristas para significar a promiscuidade das mulheres que frequentavam salões de dança e consumiam livros e filmes imorais. Representando o oposto da mulher pura idealizada que restringia sua presença ao lar, a mulher independente ameaçava a ordem social ao buscar novos conhecimentos e experiências. Por conta disso, a jurisprudência entendia que as mulheres emancipadas não eram ingênuas, não sendo possível considera-las como virgens, ainda que não fossem prostitutas¹⁸⁶.

Nas crônicas de *Mistérios do Rio* não houve nenhum caso que envolvesse queixas ou processos criminais elaborados por moças em relações de engano, e isto pode nos elucidar quanto ao pensamento conservador de Benjamim Costallat. É possível que o autor concordasse com o pensamento da jurisprudência ao analisar os casos a partir do comportamento moral e social feminino, condenando a mulher que não seguia à risca os valores burgueses a um final miserável, e em paralelo, inocentando os defloradores a fim de reforçar as hierarquias de gênero e a autoridade masculina.

Foi comum encontrar na construção das personagens do autor justificativas externas que fizeram com que as jovens enganadas tivessem um destino degradante. Em “A pequena operária”, o autor narrou a história de Helena escusando-a de qualquer falta. Segundo ele, “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... Muito cedo havia perdido os pais. Estava só no mundo¹⁸⁷”. O texto, além de enquadrar a sociedade dos anos 1920 como pré-julgadora da situação de jovens moças antes mesmo destas cometerem possíveis pecados, vitimizou Helena e forneceu elementos que contribuíram para o seu terrível destino.

Por ser honesta, apesar de desamparada, Helena se demitiu da casa de modas onde trabalhou devido aos assédios dos homens que a perseguiram, voltando a ser a pequena operária miserável, morando em um quarto pequeno, sem luz, ar e higiene na Rua do Lavradio, onde “os casais, aos tapas, os homens

¹⁸⁶ CAULFIELD, Sueann. **Em defesa da honra** – Moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940), p.186-189.

¹⁸⁷ COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio - A pequena operária*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 mai. 1924, p.9.

bêbados, as mulheres descabeladas, as crianças imundas, aos berros, viviam numa promiscuidade barulhenta¹⁸⁸”.

Sendo pobre, desamparada, jovem e bonita, Helena se encontrava em uma situação de fragilidade perante as atitudes masculinas. Apesar do ambiente infecto, a moça passava dia e noite costurando em seu quarto e definhando aos poucos. De acordo com Benjamim Costallat, “para não morrer de fome e não se prostituir, tinha que trabalhar dezoito horas por dia¹⁸⁹”. Nota-se que o autor apresentou apenas duas opções para a condição de Helena: a morte ou a prostituição, não havendo um terceiro caminho que não fosse esperançoso ou mal-afortunado.

Ao final da narrativa, Costallat atestou que a sobrevivência de Helena só poderia decorrer pelas vias da prostituição, conforme se deu em outros destinos de jovens enganadas de *Mistérios do Rio*, que apesar da vida imoral, resistiram à penúria e à morte. Com o óbito de Helena no desfecho de “A pequena operária”, o autor confirmou que a honestidade não era viável para jovens naquelas circunstâncias.

Como se pode observar, as personagens femininas de Benjamim Costallat costumaram ser construídas através de fatalidades da vida que levaram as moças a uma situação degradável. De certo que a realidade das jovens em relações de engano na sociedade dos anos 1920 era árdua e penosa, mas a forma como o autor expôs seu ponto de vista acabou por retirar da personagem o poder de ação e direção de suas vidas, sepultando qualquer mínima esperança de salvação. A jovem dançarina de apelido “lírio de cabaré” em “Quando os ‘cabarets’ se abrem” provou da mesma incapacidade de escolha quando Benjamim Costallat analisou o seu caso referente à perda da virgindade, a qual se tornara uma vergonha, quase um crime num ambiente de luxúria:

Pobrezinha... Não quiseram que ela fosse honesta... Ela bem o queria... Mas não quiseram... Pecar sem ser por amor... sem ser por interesse... pecar por pecar... porque a virgindade, na moral do “cabaret”, seria a vergonha...¹⁹⁰

Ainda que fosse árdua a sobrevivência de jovens que tinham como atividade a prostituição e a dança em casas noturnas, havia a possibilidade de

¹⁸⁸ COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio - A pequena operária*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 mai. 1924, p.9.

¹⁸⁹ Idem.

¹⁹⁰ Id., *Quando os “cabarets” se abrem*, In: *Mistérios do Rio*, p.42.

“lírio de cabaret” ter ficado satisfeita com sua tomada de decisão, a qual seguia a lógica do espaço em que vivia. Entretanto, a maneira melodramática que Costallat construiu sua narrativa vitimizou a moça, tornando-a incapaz de traçar seu próprio destino.

Surpreendentemente, ao final da crônica, no último trecho da narrativa, Benjamim Costallat criou uma nova personagem que não havia aparecido nas linhas anteriores, como que para contrapor os julgamentos por ele feitos anteriormente. Poucos parágrafos foram dedicados à dançarina. Em diálogo, contaram ao autor a sua história:

- Há um ano que esta mulher trabalha no “cabaret”. É dançarina. Danças clássicas. É muito acessível, muito boa camarada. Mas ninguém lhe conhece um amante... É séria. Vive do seu trabalho. Não lhe faltam admiradores, muito ricos, muito entusiastas. Ela nada quer. Contenta-se com o seu ordenado, conversa com todos, mas não é de ninguém. Guarda a sua beleza só para si¹⁹¹.

Esta foi a única figura feminina praticante de atividades não enquadradas aos valores morais e sociais burgueses que não foi vitimizada pelo autor. Ao contrário, apareceu como digna de respeito e admiração, destacando-se no meio promíscuo através de sua honestidade. A contradição que Benjamim Costallat articulou ao contrapor “lírio de cabaré”, moça que entendia sua virgindade como uma vergonha, frente à mulher que dançava no mesmo recinto, mas preservava seus valores morais, não foi ingênua.

Ao coloca-las na mesma narrativa, o autor asseverou que, ainda que fosse quase inexistente uma concretização efetiva, havia caminhos possíveis a serem seguidos por jovens em relações de engano, atribuindo, desta forma, autonomia à figura feminina. No entanto, ao atentarmos para o sucinto espaço que a mulher respeitada do cabaré ocupou no conjunto de crônicas de *Mistérios do Rio*, ao passo que todas as outras foram vitimizadas e excluídas socialmente, podemos perceber que Costallat buscou, de fato, retirar a força e o poder de ação feminino, acentuando os elementos de fragilidade e incapacidade comumente atribuídos à mulher, ao mesmo tempo em que fortaleceu as hierarquias de gênero e a autoridade social masculina.

Portanto, o autor, apesar de denunciar as hipocrisias presentes na sociedade carioca, valorizou e contribuiu com a estrutura familiar burguesa tradicional ao designar à mulher o papel de vítima das fatalidades da vida e dos

¹⁹¹ COSTALLAT, Benjamim. **Quando os “cabarets” se abrem**, In: *Mistérios do Rio*, p.52.

abusos masculinos, atribuindo-lhe um lugar social passivo e conformado, transmitindo, deste modo, a sua mensagem educativa às leitoras de *Mistérios do Rio*.

3.3. Uma sociedade de aparências

O papel masculino em *Mistérios do Rio*, no que diz respeito às relações com o sexo oposto, foi retratado de diferentes ângulos, cada qual representando um tipo diverso de homem. Em resumo, observaremos em “A pequena operária” o estilo sedutor que envolveu moças ingênuas para abandona-las no momento seguinte. Em “Uma história de ‘manicure’” esteve presente o estuprador que se aproveitou dos privilégios de sua posição para garantir o sexo à força. Em “Quando os ‘cabarets’ se abrem” foram evidenciados os anseios de homens advindos de setores sociais opostos e com idades diferentes, demonstrando assim a dinâmica das relações e do tempo masculino. E, para finalizar, em “Casas de amor” foram descritos os perfis masculinos que podiam ser facilmente enrolados por mulheres experientes.

Em “Casas de amor” se pôde notar que em duas diferentes passagens, a figura masculina se apresentou, ainda que fugindo à regra, não ocupando o lugar de esperto e engabelador, mas, inversamente, o papel de enganado e alvo de enrolações.

Em um primeiro momento, Benjamim Costallat descreveu o funcionamento do *rendez-vous* que funcionava apenas durante a tarde sob o comando de Judith, a alcoviteira entre moças de boa aparência e homens dispostos a pagar pelos serviços prestados. A geografia do estabelecimento era interessante, pois ocupava dois terrenos, tendo assim acesso pela Rua do Riachuelo e pela Rua do Resende, fator que facilitava na resolução de possíveis imprevistos. Os quartos possuíam passagens internas para melhor assegurar os amores proibidos, pois “muitas vezes um marido ou um amante desconfiado e ciumento, tendo recebido alguma denúncia, vem disposto a fazer uma cena de sangue na Rua do Riachuelo¹⁹²”. Para estes contratempos a casa estava preparada e contava com a

¹⁹² COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio – Casas de amor*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 mai. 1924, p.9.

sagacidade aguçada da dona. Judith conduzia o homem, supostamente traído, até o corredor que ligava os quartos para que pudesse esperar a mulher supostamente adúltera.

Então é que Judith age e entra em ação. Apesar de muito gorda e de muito pesada, na hora do perigo, Judith fica leve como uma borboleta. Pela sala de jantar corre a um dos quartos, previne os amantes. Se eles estiverem no quarto n.1, por exemplo, eles passam, rapidamente, para o de n.2, do n.2 para o de n.3, do n.3 para a sala de jantar, tudo isso pelas portas de comunicação interna, até chegarem ao pequeno pátio e ao terreno que os leva à saída da rua¹⁹³.

O trecho apontou para a arquitetura magistral que a casa dispunha, ideal para situações condenáveis moralmente, assegurando, desta maneira, a continuidade de seu funcionamento e a integridade física e moral dos sujeitos envolvidos, pois se o homem enganado nada descobria, logo, nenhum tipo de crime ou violência era cometido. Inversamente, o marido saía de cena satisfeito e vitorioso por desconfiar “sem motivos” de sua mulher. Neste sentido, percebe-se que a figura masculina foi construída de forma distinta, onde o homem foi retratado como parvo, enganado pelas personagens femininas do episódio: sua mulher que o traiu, e Judith, a dona da casa, cafetina de mulheres e moças prostituídas. Este apontamento sugere que Benjamin Costallat estava dialogando e alertando homens que pudessem passar por situações semelhantes sem se darem conta, o que afirma um público masculino do autor.

Em seguida, ainda em “Casas de amor”, percebe-se que os coronéis que frequentavam o local foram reproduzidos através da ilustração de máximo poder econômico, entretanto, traçados como tolos e ingênuos quando se tratou de fantasias e desejos sexuais. Benjamin Costallat atestou que o “coronel é sempre um iludido. Ele tem, geralmente, a volúpia de ser enganado¹⁹⁴”, pois se deixava levar pela lábia de Judith e das prostitutas. A dona do *rendez-vous* atendia-lhes as fantasias oferecendo o que procuravam:

Às vezes, há mesmo duas primas que saíram de casa dizendo que iam ao cinema, mas quase sempre não há nada disso. É apenas Judith que improvisou toda a encenação¹⁹⁵.

Os homens são imbecis. E, certas desta verdade, é que as mulheres de “rendez-vous” operam¹⁹⁶.

¹⁹³ COSTALLAT, Benjamin. Mistérios do Rio – Casas de amor. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 mai. 1924, p.9.

¹⁹⁴ Idem.

¹⁹⁵ Idem.

¹⁹⁶ Idem.

A crônica não divulgou casos de homens sedutores ou sem caráter, apenas situações em que colocou em cheque a perspicácia e a astúcia da figura masculina. No entanto, é curioso notar que a representação de “enganado” se desenrolou somente no espaço da promiscuidade, fora da lógica moral da cidade e longe dos olhares julgadores que fiscalizavam sua virilidade. Em meio ao cenário dominado pela esperteza das personagens femininas, as quais já haviam perdido a inocência, provavelmente devido às enrolações destes mesmos sujeitos se seguirmos a racionalidade destes tipos de narrativas, os homens, os “ganhões” sem escrúpulos da cidade, se tornavam alvo de mulheres experientes e desonestas quando frequentavam os espaços imorais.

Se em tom quase agressivo, Benjamim Costallat pareceu dialogar com o público masculino, exemplificando situações de trapaça e manipulação, nas quais os homens ocupavam o lugar de vítima, é possível pressupor que o grupo social masculino fazia parte do público alvo de *Mistérios do Rio*. Além disso, a casa de Judith era um espaço frequentado por personalidades que buscavam o sexo pago com moças de boa aparência, o que sugere que entre os leitores de Benjamim Costallat se encontravam também figuras dos setores sociais médios e altos.

Já em “A pequena operária”, voltamos à imagem do homem perverso que tinha como finalidade seduzir moças indefesas para desgraçá-las em seguida. Helena conseguiu um emprego como vendedora de tecidos na maior casa de modas da cidade, mas logo pediu demissão devido ao assédio de todos os homens que a circundavam:

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

Quanto mais desamparada a viam, quanto mais abandonada e só, quanto mais se convenciam de que no mundo ela nada tinha senão a sua virtude – maiores assaltos, maiores traições, maiores banditismo faziam, para arrancar da pequena Helena o seu último bem¹⁹⁷.

O sexo masculino foi construído compilando todos os homens com a mesma face de aproveitador desrespeitoso, no entanto, sem enquadrá-los nos valores imorais e desonestos, pois suas atitudes de ganhão e cafajeste já eram esperadas e aceitas pela sociedade, colocando a figura feminina como vítima e, ao mesmo tempo, pecadora. Todos perseguiam e assediavam a jovem, justamente por

¹⁹⁷ COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio - A pequena operária*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 mai. 1924, p.9.

perceberem que Helena era pura e desprotegida, pois “ela era uma magnífica presa para a covardia dos homens. Os homens têm o faro dos animais que só atacam os bichos indefesos ou agonizantes. E, como faro e como covardia, eles são magistrats¹⁹⁸”.

Segundo Benjamim Costallat, perante a sociedade moralista e conservadora, Helena não detinha argumentos suficientes para se proteger contra as investidas masculinas. Conforme elucidou Martha Esteves, o discurso dos advogados em defesa dos homens acusados por crimes sexuais enfatizava que as mulheres pobres somente procuravam as delegacias para conseguir vantagens financeiras. Os juristas, com seus argumentos preconceituosos, descartavam a possibilidade das mulheres pobres buscarem um reparo pela perda de sua virgindade, ao passo que os homens pertencentes às elites não eram tidos como suspeitos de comportamentos imorais. Quando o acusado era o patrão da vítima, os advogados enfatizavam a sua seriedade, honestidade e respeito, pois por terem uma situação financeira elevada, não eram associados à perversão sexual. O homem trabalhador era visto como portador dos valores morais, como honra, honestidade, seriedade, respeitabilidade e ideal de família, o que reforçava a ideia de que o trabalhador eficiente era aquele que tinha uma família organizada. Neste sentido, os processos criminais sobre crimes sexuais representavam uma ferramenta da Justiça para educar as camadas populares em relação à valorização do trabalho¹⁹⁹.

De acordo com Sueann Caulfield, dos 450 processos consultados no Rio de Janeiro, com exceção de quatro, todas as jovens foram declaradas miseráveis, moradoras de favelas, de casas de cômodos no centro da cidade ou de subúrbios na zona norte. A maioria das moças que recorreram a ajuda judicial “ênfatizou que essa força havia sido acompanhada de romance, sedução e promessa de casamento²⁰⁰”.

Em contrapartida, entre as estratégias de defesa dos homens, era bastante comum encontrar a associação entre a corrupção moral feminina e a situação irregular de suas famílias. As argumentações se baseavam na liberdade excessiva

¹⁹⁸ COSTALLAT, Benjamim. Mistérios do Rio - A pequena operária. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 mai. 1924, p.9.

¹⁹⁹ ESTEVES, Martha de Abreu. **Meninas perdidas**: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque, p.76-82.

²⁰⁰ CAULFIELD, Sueann. **Em defesa da honra** – Moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940), p.231.

proporcionada pelos pais, ou na vivência em ambiente não favorável ao recato, ou ainda na ausência da figura materna na educação da jovem. Isto podia significar que a moça morava em uma casa de habitação coletiva em zonas de baixo meretrício, ou que algum componente de sua família tinha um passado imoral que poderia corresponder ao vício, à prostituição, à homossexualidade, a outros defloramentos, ou ainda à mortes devido a abortos provocados, separação dos pais, etc.²⁰¹.

Enquanto a honra feminina era o foco dos debates jurídicos, a honra masculina aparecia raramente como objeto de discussão, surgindo apenas nos processos criminais como estratégia de defesa. A honestidade do homem era vinculada ao trabalho, ao passo que a da mulher estava ligada diretamente à virtude moral e sexual. No começo do século XX, as jovens de boa aparência, ou seja, de cor branca, conseguiam emprego nas confecções ou nas lojas, atendendo as consumidoras mais ricas. Pelo fato de não estarem protegidas pelo espaço doméstico, mas expostas às ruas, para as autoridades estas moças eram suspeitas de serem prostitutas. Deste modo, as mulheres modernas imprimiram uma imagem ameaçadora da ordem social por buscarem a igualdade com os homens trabalhando fora e dividindo os ambientes com prostitutas ao frequentarem os espaços de lazer masculino²⁰².

Entre os tipos de homens que perseguiram Helena citados por Benjamim Costallat, muitos eram trabalhadores, como o patrão, o varredor do armazém e o caixeiro, o que demonstrou, a partir das análises da jurisprudência da época, que qualquer possível tentativa de Helena referente à proteção ou defesa de sua honra seria em vão. A associação dos valores morais ao homem trabalhador, em paralelo à associação da desonestidade e da imoralidade às jovens não submetidas à constante vigilância familiar, ainda que a reclamação judicial fosse impetrada por ela própria, poderia fazer com que Helena se deslocasse da posição de reclamante à posição de suspeita.

Além disso, não era possível que Helena tivesse suas atividades cotidianas limitadas ao lar por precisar trabalhar fora, atitude que a condenava de antemão por compartilhar com os homens o trânsito livre no espaço público. Desta

²⁰¹ CAULFIELD, Sueann. **Em defesa da honra** – Moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940), p.206-216.

²⁰² Ibid, p.77, 121 e 190.

maneira, o relato sobre “A pequena operária” contribuiu com a Justiça no sentido de assumir um papel educador em concordância com o pensamento do meio jurídico, reforçando as hierarquias de gênero e a autoridade social masculina.

Os homens costumavam se aproveitar de situações favoráveis sem qualquer responsabilidade afetiva ou moral, pois estavam ancorados na permissividade coletiva advinda de uma comunidade social patriarcal, onde o grupo dominante, com interesses em comum, protegia a classe masculina.

Em “Uma história de ‘manicure’”, o homem também foi retratado pelo viés da impunidade e da malícia. Como visto, Annita tinha quinze anos quando aceitou o convite do amigo de sua mãe para trabalhar como “manicure” no luxuoso hotel recém-construído. A jovem só descobriu a real atividade para que havia sido contratada quando teve o primeiro chamado ao quarto para fazer as “unhas” de um hóspede. Ao ponderar sobre a desilusão profissional de Annita, Benjamim Costallat enfatizou que:

Os homens são covardes. Eles nunca se interessam pelas meninas que têm irmãos e pais decididos. Eles as admiram de longe... As meninas pobres, filhas de viúvas, são as mais procuradas. Essas, sim, são sempre muito interessantes e não há homem, por mais tímido que seja, que não tenha a absoluta coragem de declarar-lhes, com palavras e gestos, o seu entusiasmo e a sua admiração. Para a covardia dos homens, Annita era uma presa fácil e deliciosa²⁰³.

O perfil masculino traçado por Benjamim Costallat evidenciou sujeitos sem caráter, crápulas que abusavam da inocência de jovens virgens puras. O autor buscou mapear os processos de conquista dos hóspedes à Annita, agrupando o inglês aos que tratam da “relação” como um negócio comercial, e o italiano aos que “faziam com lirismo, os olhos cheios de lágrimas, citando versos de Stecchetti e frases de d’Annunzio²⁰⁴”. No entanto, em comunicado às suas leitoras, advertiu que todos os homens eram iguais e que nenhum era confiável.

Seguindo adiante com o enredo dramático de “Uma história de ‘manicure’”, ao receber o primeiro chamado ao quarto para fazer as “unhas” de um hóspede,

Annita, bruscamente, compreendeu. Recebeu como um choque, em pleno peito, o insulto. Quis fugir. Foi à porta. O hóspede a tinha fechado.

- Oh! Pequenina “manicure”, você parece um passarinho espantado, dentro de uma gaiola!

- Pelo amor de Deus, deixe-me ir embora!

²⁰³ COSTALLAT, Benjamim. **Uma história de “manicure”**, In: Mistérios do Rio, p.219.

²⁰⁴ Ibid, p.220.

Mas já era tarde. O homem de pijama de seda, sádico como todos os homens, mais excitado ainda pelas lágrimas da criaturinha, não a deixou sair sem ter antes tido o seu grande e voluptuoso grito de vitória!...

... Cambaleando, Annita voltou aquela manhã para casa e durante uma semana teve febre.

No dia seguinte, o hóspede do pijama de seda mudava de hotel²⁰⁵.

O que foi narrado representou uma cena de relação sexual por meio da violência. Não obstante, como uma estratégia narrativa que tinha o intuito educador e moralizador através do viés melodramático, Benjamim Costallat buscou envolver emocionalmente o leitor na cena triste de Annita, ao mesmo tempo em que atribuiu o ato criminoso à natureza masculina compartilhada por todos os homens, contribuindo, portanto, com a estrutura social patriarcal e opressora dominante. De acordo com o autor, ou melhor, com a lógica da mentalidade social dos anos 1920, os homens se inocentavam automaticamente sem assumir qualquer responsabilidade por seus atos, estes sim criminosos.

Assim como Helena de “A pequena operária”, Annita não dispunha de bons argumentos de acusação. Conforme apontou Martha Esteves, nos processos sobre crimes sexuais, os homens eram analisados prioritariamente pelo seu trabalho, ao passo que as mulheres eram julgadas através de sua conduta moral. Os advogados de defesa do acusado se baseavam nos padrões de mulher honesta, e tentavam demonstrar que as ofendidas não seguiam os valores morais tradicionais, não merecendo, portanto, o apoio e a proteção da Justiça. A honestidade e a imoralidade eram os critérios utilizados para afastar a existência de crime de sedução para com a reclamante ofendida. A preocupação dos juristas, por sua vez, não se concentrava apenas no crime sexual de defloração, estupro ou atentado ao pudor, mas analisava principalmente a conduta da mulher e do acusado, pois tinham como finalidade a formação do cidadão exemplar, o qual deveria ter uma família organizada e ser um indivíduo trabalhador e higienizado. Não estava em análise, portanto, apenas o crime em si ou a virgindade da moça, mas principalmente a conduta dos indivíduos, a qual era averiguada como um todo, pois poderia ameaçar a ordem social de maneira mais ampla. Mesmo em casos de estupro, as mulheres precisavam provar que, de fato, eram as vítimas, e que agiam de acordo com o padrão idealizado para a mulher de família. O meio

²⁰⁵ COSTALLAT, Benjamim. **Uma história de “manicure”**, In: Mistérios do Rio, p.222.

corrompido em que viviam era utilizado pelos advogados como estratégia de defesa para aumentar as suspeitas em relação à honra da mulher²⁰⁶.

A partir do pensamento jurídico da época, apesar de ter sofrido um crime de estupro aos quinze anos quando ainda era portadora da sua virgindade, a situação de Annita não favoreceria um processo judicial. O estuprador era um hóspede de um luxuoso e recém-inaugurado hotel, portanto, é fato que dispunha de boa situação econômica, o que contaria fortemente a seu favor.

Em contrapartida, a função profissional de Annita era servir como “manicure” aos hóspedes do hotel, o que deixava subentendido a existência da prostituição, apesar da moça, devido a sua inocência, não ter tido o conhecimento verdadeiro sobre o trabalho que realizaria antes do primeiro chamado ao quarto. De acordo com os valores morais vigentes, o fato de Annita trabalhar fora do ambiente privado e longe da vigilância familiar constante já depunha contra sua honra, sendo suficiente para enquadrá-la como uma jovem liberada que não merecia a proteção da Justiça.

De modo diverso, Benjamim Costallat analisou o perfil masculino em “Quando os ‘cabarets’ se abrem”. No relato, não esteve presente análises sobre a postura de homens perante as mulheres, mas ponderações acerca das relações entre os próprios homens, as classes sociais que ocupavam e os diferentes estágios da vida. Nas relações masculinas da narrativa, a prostituição se mostrou essencial nas práticas sociais cotidianas, demarcando autoridade e influências.

A prostituição, além de ser uma forma de diversão direcionada aos homens, “era um importante fator de sociabilidades masculinas, construídas por meio de configurações específicas de classe e de gênero²⁰⁷”. A presença das prostitutas nos espaços de diversão masculina proporcionava a expressão de identidades, rivalidades e hierarquias entre os homens. As mulheres de família eram excluídas do lazer masculino. “Assim, ao criar esses espaços de lazer erótico, os homens podiam satisfazer seus anseios por camaradagem ou convívio

²⁰⁶ ESTEVES, Martha de Abreu. **Meninas perdidas**: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque, p.39-41, 58, 70-79.

²⁰⁷ SCHETTINI, Cristiana. **Que tenhas teu corpo**: uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas, p.30.

masculino, buscando a sexualidade transgressora fora da família sem ameaçar o controle da sexualidade feminina dentro dela²⁰⁸”.

Benjamim Costallat descreveu uma cena em que jovens “gigolôs” sem dinheiro, entre uma dança e outra, invejavam os coronéis à mesa, que com idades avançadas, desfrutavam boas refeições na companhia das mulheres do cabaré. Ao mesmo tempo em que os “gigolôs” observavam as mesas,

Sonham que, daqui a alguns anos, eles serão também “coronéis” e poderão por sua vez comer bife com batatas, enquanto outros “gigolôs”, em pé, olhando para o teto, ficarão a espera de suas amantes, para dançar²⁰⁹.

Enquanto o “gigolô” dança – vingando-se brilhantemente do bife com batatas que não comeu – o “coronel” pensa com saudades no passado, na época em que ele não tinha dinheiro, mas também não era o proprietário daquela formidável barriga e daquela calvície de bola de bilhar.

E olha, sem fome, e com desprezo, para o bife com batatas, que em semelhante hora e em semelhante lugar, é a expressão máxima do poder e do dinheiro²¹⁰.

A narrativa traçou uma dinâmica de troca entre os dois homens que, presentes em um mesmo ambiente, representavam polos econômicos e sociais opostos. Entretanto, ambos se mostravam insatisfeitos com o que possuíam, cada qual almejando o que o outro dispunha. O autor fez uma brincadeira com o sentido da dança, não uma dança entre corpos que se vê no cabaré, mas entre desejos do que não se tinha. Os dois disputavam, cada qual com suas armas, por uma melhor posição. Os personagens ocupavam setores sociais distintos, existindo um desejo de ascensão por parte do gigolô. Foi interessante notar a importância do olhar do outro, pois o gigolô desejava se tornar um coronel, porém, era essencial que outro gigolô o reconhecesse como tal, uma vez que para se definir uma relação de autoridade e superioridade, é necessária a concordância de seu semelhante.

Benjamim Costallat descreveu todo o aparato da cena, observando e alertando aos seus imaginados leitores homens as contradições das diferentes idades e posições sociais conquistadas, o que comprovou o direcionamento de *Mistérios do Rio* também ao público masculino.

Estes gigolôs, provavelmente, eram os mesmos que seduziam jovens desprotegidas, como no caso de Helena de “A pequena operária”, para abandona-

²⁰⁸ CAULFIELD, Sueann. **Em defesa da honra** – Moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940), p.138.

²⁰⁹ COSTALLAT, Benjamim. **Quando os “cabarets” se abrem**, In: *Mistérios do Rio*, p.51.

²¹⁰ Ibid, p.51-52.

las em seguida entregues à própria sorte. Benjamim Costallat sublinhou, através de Helena, que moças pobres e desamparadas não eram vistas como possíveis pretendentes para o matrimônio, e os homens que se aproximariam delas não planejavam mais que um romance descartável.

Conforme afirmou Beatriz Sarlo, os homens jovens também eram insatisfeitos com os seus destinos e ambicionavam melhorar sua posição econômica e social²¹¹. Quando, com mais idade, conquistavam melhor condição e ostentavam seu poder nos espaços de prostituição, longe das vistas dos observadores da cidade, o papel masculino foi dedicado pelo autor a homens passíveis de enganações, como se observou em “Casas de amor”, em que os coronéis eram engabelados pela dona e pelas profissionais do estabelecimento. Portanto, o homem no contexto de espaços associados aos valores morais burgueses despontou como sedutor e cafajeste em *Mistérios do Rio*, porém, em situações promíscuas, assumiu o lugar inverso, sendo retratado como tolo e ingênuo, facilmente enrolado por mulheres experientes.

Em um sentido amplo, as expectativas em relação à sexualidade se mostraram, em certa medida, opressoras também para os homens, uma vez que eles pareciam ter que assumir determinadas posturas e cumprir uma trajetória demarcada previamente ao decorrer da vida.

As relações de gênero enquanto relações de engano colocavam os envolvidos em circunstâncias de perigo, ilusões e trapças. Nestas trocas de experiências, assim como havia homens que iludiam mulheres indefesas, havia também mulheres que trapaceavam e enganavam homens vulneráveis. Neste sentido, em *Mistérios do Rio*, a cidade moderna se apresentou como um teatro de ilusões, fantasias e tentações que levavam à perdição, o que se fazia refletir no campo da sexualidade de uma sociedade de aparências. Nos relatos, a existência de tolos e tolas, e enganados e enganadas, demonstrou que a trapça na sexualidade moderna não tinha gênero.

Contudo, não houve uma simetria de enrolações para ambos os sexos. Os perigos não se apresentaram da mesma maneira e na mesma medida, havendo um enfoque maior voltado para a fragilidade feminina, onde os casos de ilusões e trapças se repetiram com maior recorrência. A estratégia narrativa melodramática

²¹¹ SARLO, Beatriz. **El imperio de los sentimientos** – Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1925), p.34.

fez parte de um discurso moralista que buscou educar jovens, em especial as pertencentes dos setores baixos da sociedade. À vista disso, foi possível observar que *Mistérios do Rio* foi estruturado pressupondo um público consumidor principalmente feminino, com exemplificações de experiências tensas vividas por mulheres decaídas ao submundo. Entretanto, a partir de alertas e exposições de casos que colocaram os homens em situações vulneráveis, conclui-se também que o grupo social masculino também fez parte do público alvo de Benjamim Costallat.

4.

Um submundo contado

Benjamim Costallat construiu em *Mistérios do Rio* uma série de conflitos existentes nas relações de sujeitos que tinham como costumes práticas sociais alternativas e ilegais. O embate travado na obra demonstrou uma rede altamente organizada de um universo tolerado e seguido por parte da sociedade, portador de suas próprias regras e códigos de conduta diferentes dos seguidos comumente pela sociedade em geral. Este universo será aqui denominado de submundo.

A construção da ideia de submundo emergiu com o intuito de representar uma realidade paralela à existente na sociedade, sendo, portanto, uma ramificação do mundo em que o corpo social atuava. Para uma análise sobre as características que sustentaram e decodificaram a ideia de submundo nas sociedades urbanas em processo de modernização, torna-se essencial definir o que o precede. Existe um primeiro mundo que é visível e divulgado positivamente nos espaços públicos de forma performática e esteticamente harmônica, apresentando arranjos considerados perfeitos e bem ordenados entre si. Este mundo representa uma imagem que foi criada para colocar em ordem e controlar as relações sociais através de regras de comportamento e ética que seguem um determinado caminho.

Em uma escala inferior ao mundo modelar localiza-se o submundo, uma categoria econômica, social, cultural ou moral que se encontra abaixo do mundo superior. O que define o submundo se relaciona com o lugar que ele ocupa, estando articulado com a violência, crime, devassidão, promiscuidade, prostituição ou com vícios como álcool, drogas e jogos que envolvem dinheiro e bens, entre outros tipos. O submundo altera os valores sociais normativos seguindo uma conduta diferente dentro destes espaços. Elementos fundamentais que estruturam a base das relações do corpo social, como leis, família, trabalho, comportamento, hábitos, higiene, etc., são deturpados e corrompidos, criando, desta forma, um mundo paralelo e ilegal.

Utilizando a definição de Dominique Kalifa em seu estudo sobre a construção do submundo no imaginário social, os “bas-fonds” [submundo] é um estado topográfico, social e moral, onde a pobreza, o vício, a transgressão e a criminalidade são práticas habituais. O submundo representa espaços empobrecidos, sujos e sem higiene, reconhecidamente como favelas, casebres e

cortiços mal cheirosos, onde indivíduos criminosos, vagabundos, prostitutas e mendigos, degradados e pervertidos pela miséria, crime, prostituição e álcool, se relacionam e convivem. A expressão, apesar de não haver uma definição oficial objetiva, é entendida a partir de um terreno móvel e vago em que a realidade decaída se relaciona com o imaginário social redefinido pela moral²¹².

Em *Mistérios do Rio* foi possível identificar diferentes tipos de submundo: o das drogas, o dos lugares perigosos na topografia da cidade, e o das formas alternativas de sobrevivência, incluindo as práticas de jogos não permitidas pelo código legal. Para diálogo com tais referências, foram utilizadas as narrativas intituladas “Os fumantes da morte”²¹³, “No bairro da cocaína”²¹⁴, “O segredo dos sanatórios”²¹⁵, “A criatura do ventre nu”²¹⁶, “Quando os ‘cabarets’ se abrem”²¹⁷, “A favela que eu vi”²¹⁸, “O túnel do pavor”²¹⁹, “Na noite do subúrbio”²²⁰, “Os mistérios do Bacará”²²¹, e “O jogo do ‘Bull-dog’”²²².

4.1. O consumo de drogas

Parte dos enredos de *Mistérios do Rio* se concentrou em demonstrar as práticas e articulações que tinham como centro o consumo de alguns tipos de droga, como éter, cocaína e ópio. Estas práticas pareciam ser comumente aceitas na vida urbana, ainda que agissem na contramão das leis criminais. Entretanto, a busca de um tratamento químico para os que perderam o controle do vício poderia ter o poder de macular a imagem do sujeito e de sua família.

²¹² KALIFA, Dominique. **Les bas-fonds** – Histoire d’un imaginaire. p.9.

²¹³ COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio – Os fumantes da morte*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 mai. 1924, p.9.

²¹⁴ Id., *Mistérios do Rio – No bairro da cocaína*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 mai. 1924, p.9.

²¹⁵ Id., *Mistérios do Rio – O segredo dos sanatórios*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 mai. 1924, p.9.

²¹⁶ Id., *A criatura do ventre nu*, In: *Mistérios do Rio*, p.181-191.

²¹⁷ Id., *Quando os “cabarets” se abrem*, In: *Mistérios do Rio*, p.39-52.

²¹⁸ Id., *Mistérios do Rio – A favela que eu vi*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 mai. 1924, p.9.

²¹⁹ Id., *Mistérios do Rio – O túnel do pavor*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 mai. 1924, p.9.

²²⁰ Id., *Mistérios do Rio – Na noite do subúrbio*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 mai. 1924, p.10.

²²¹ Id., *Mistérios do Rio – Os mistérios do bacará*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 mai. 1924, p.9-10.

²²² Id., *Mistérios do Rio – O jogo do “Bull-dog”*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 31 mai. 1924, p.9.

Este desencontro pode ser apreciado na crônica “O segredo dos sanatórios”, onde foi traçada a relação entre o uso da droga e o tratamento de desintoxicação. Na narrativa, Benjamim Costallat evidenciou que a relação droga/desintoxicação apontava para um paradoxo: “A sociedade não se vexa com os seus vícios, vexa-se com a divulgação do seu tratamento²²³”. O autor sublinhou que o vício da cocaína não representava uma vergonha ao viciado, ao contrário, gerava algum encanto e curiosidade entre as mulheres. Neste sentido, Costallat construiu uma crítica direcionada aos intelectuais cariocas:

E apesar de ter sido reprovado em todos os seus exames no Pedro II, o almofadinha imbecil, graças a um pouco de pó de cocaína, toma atitudes pálidas e românticas, e frequenta exaustivamente a porta da Garnier. E assim o Brasil ganha mais um intelectual. Possuir de olheiras fundas, olhos faiscantes e febris, mulheres e fama de poeta – é uma coisa que tenta²²⁴.

O discurso narrativo revelou o segredo de intelectuais inconsistentes que faziam do uso da cocaína a sua principal qualidade profissional. Em uma sociedade de aparências era necessário apenas o “parecer ser”, sendo suficiente para atrair mulheres que se deixavam iludir pelo aspecto exterior. Neste sentido, a revelação representou um alerta às mulheres que se prendiam à imagem visual construída por parte dos usuários de cocaína, o que reafirma o público leitor feminino de *Mistérios do Rio*.

Em seguida, Costallat explicou em detalhes o porquê da publicidade sobre o tratamento de dependentes químicos ser tão mal quisto nas relações sociais urbanas:

Mas o que os viciados não querem que se saiba é o tratamento que sofrem nos sanatórios. A elegante caixinha de cocaína perde o seu encanto quando se divulga a série de purgantes e de lavagens que ela provocou. O viciado perde a sua aureola. Não há poesia que resista a uma lavagem. Daí ser o tratamento do vício secreto, apesar do próprio vício ser público e notório²²⁵.

Constata-se, portanto, uma ambiguidade de valores enraizada nos costumes burgueses. A sociedade que aplaudia os viciados da cocaína, conferindo-lhes certo prestígio e admiração enquanto eram toxicômanos que detinham, ainda que aparentemente, o controle do uso da droga, era a mesma que produzia o preconceito e o isolamento social do dependente químico no caso de se tornar pública a sua estadia em alguma casa de recuperação. Apresenta-se,

²²³ COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio – O segredo dos sanatórios*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 mai. 1924, p.9.

²²⁴ Idem.

²²⁵ Idem.

portanto, uma burguesia desestruturada e em conflito com seus valores morais e culturais, os quais eram expressos de uma determinada maneira nos espaços públicos, e de outra diversa em espaços privados.

O que se buscou acobertar no ambiente particular de “O segredo dos sanatórios” se relacionou com a questão moral relativa ao constrangimento de um dependente químico em demonstrar sua fraqueza pessoal, ainda que ele não estivesse infringindo nenhuma lei.

Os espaços públicos como meios de sociabilidades entre indivíduos eram essencialmente utilizados pelo corpo jurídico e pelas autoridades do Estado para normatizar, moralizar e controlar as relações sociais através de leis, da Justiça e da polícia.

Conforme os apontamentos de Amy Chazkel em sua pesquisa acerca da criminalização do jogo do bicho no Rio de Janeiro, tanto no Brasil e na América Latina, quanto em outros lugares nos quais o Estado e a economia não atenderam as necessidades populares, foi comumente percebida a proliferação de atividades ilegais. Em contrapartida, o Código Penal de 1890 buscou monitorar essas práticas trazendo artigos que visavam controlar e reprimir o que era considerado mau costume, onde as leis contra pequenas infrações tinham como alvo principal apenas a vida pública. Os jogos ilegais eram proibidos no espaço público, estando liberado nos espaços privados do lar. No entanto, ao tratar os cidadãos de maneira igual, conforme pressupunha a lei, a medida acabou por gerar desigualdades ao não reconhecer os costumes das classes populares. As elites, dispondo de meios para se reunirem em ambientes privados, praticavam as mesmas atividades que a população nas ruas, mas eram protegidas pela ação policial que distinguia quem deveria ser criminalizado²²⁶.

Para o exercício das atividades ilegais nos espaços públicos, eram necessárias determinadas regras de comportamento para driblar o controle repressivo do Estado, incluindo códigos e sinais compartilhados apenas entre os envolvidos na atividade ilícita. O relato “No bairro da cocaína” demonstrou essa dinâmica quando Benjamim Costallat se passou por um cocainômano com o intuito de conseguir comprar a droga em um dos vários pontos de venda existentes no bairro da Glória, utilizando regras de conduta específicas que dissimularam a

²²⁶ CHAZKEL, Amy. **Leis da sorte**: O jogo do bicho e a construção da vida pública urbana, p.51, 111-115, 144.

real atividade praticada. O autor iniciou a narrativa com um diálogo entre ele e uma mulher não identificada:

- Onde?
- A mulher, num sussurro, disse-me ao ouvido:
- De noite... Na Glória... No jardim... perto do mictório... Sim, um homem está ali...
- Quanto?
- Oito mil rés. Talvez ele te cobre mais por não te conhecer ainda. Mas para os fregueses habituais é oito mil rés...
- Que devo dizer, qual a senha?
- Dize assim: “eu vim buscar aquilo”...
- Só?
- Só. Mas não se esqueças de esfregar com os dedos as narinas e respirar fortemente – é o sinal característico dos cocainômanos²²⁷.

Benjamim Costallat evidenciou na narrativa como deveria ocorrer o momento da compra da cocaína, indicando, além do ponto de venda e do preço, uma senha de segurança que possibilitava o acesso à droga. Após a divulgação da senha, o autor deveria, em seguida, expressar um código através de gestos e sinais que eram públicos e reconhecidos entre os vendedores e os usuários da cocaína. Observa-se, portanto, que havia um conciso ritual de compra que envolvia linguagens corporais e visuais próprias do submundo do vício.

Ao chegar ao local indicado, Costallat encontrou o vendedor, o qual no primeiro momento recusou a transação por receio de o autor ser algum tipo de agente disfarçado, mesmo após Costallat transmitir a senha codificada que deveria assegurar a compra – “eu vim buscar aquilo” –, conforme a mulher o havia orientado. Devido à aparência e ao comportamento que sinalizavam a dependência química do homem, o autor teve a certeza de que aquele era o vendedor por ele procurado, e utilizou o último código expressado pela linguagem corporal: esfregou o nariz e fungou com a finalidade de se passar por um usuário. Deste modo, Costallat finalmente conseguiu comprar a droga, entretanto, pagando quase o triplo do valor normalmente cobrado aos usuários conhecidos.

A cena da transação comercial, revestida de códigos e sinais que permitiram o acesso à droga no espaço público, se passou ao ar livre, mais especificamente no jardim do bairro da Glória próximo ao mictório. Entretanto, o consumo da cocaína deveria acontecer no espaço privado, longe das vistas da

²²⁷ COSTALLAT, Benjamim. Mistérios do Rio – No bairro da cocaína. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 mai. 1924, p.9.

sociedade hipócrita, mas em algum local que permitisse a sociabilidade com outros usuários.

Desta maneira, Benjamim Costallat, de posse da droga e fingindo ser um toxicômano, visitou a pensão da parisiense Gaby na praia da Glória por ser um lugar conhecido e frequentado por usuários de cocaína. Estrategicamente próximo ao ponto de venda, garantindo, desta forma, um público frequentador do estabelecimento, a pensão abrigava uma irmandade solidária e unida de viciados. O autor foi bem recebido pela dona somente por ter se apresentado, através de códigos e sinais, como consumidor da droga, conquistando assim a cumplicidade e confiança de Gaby.

A dona da pensão, segundo Costallat, era uma verdadeira mãe para os viciados, atendendo-lhes todos os pedidos. “Se alguém estiver morrendo de fome, talvez Gaby não socorra com uma esmola. Mas se for de tóxico que alguém necessitar, Gaby será capaz de vender a sua última ‘toilette’ e a sua última joia²²⁸”.

Nada era mais importante que o uso da cocaína para os cocainômanos. A irmandade unida em torno da droga, detectada e relatada por Benjamim Costallat “No bairro da cocaína”, também foi percebida em “O segredo dos sanatórios” no momento em que foi exposto o procedimento inicial do tratamento de desintoxicação.

Independente da droga utilizada, os intoxicados na primeira fase da cura eram rigorosamente vigiados e segregados, ficando sem nenhuma comunicação com o mundo exterior. O fundamento desta medida se justificava, principalmente, pela existência da reconhecida irmandade solidária que unia os viciados em cocaína. A fiscalização rigorosa, entre outras coisas, tinha o objetivo de interceptar a ação de algum parceiro que tentasse fornecer a droga clandestinamente ao paciente isolado.

Fazendo parte da ampla parceria invisível, “O segredo dos sanatórios” delatou que era possível encontrar, inclusive, alguns médicos implicados que, compartilhando do mesmo vício e com o acesso facilitado por tratar do paciente, assumiam também o papel de fornecedor da cocaína. A partir disto pode-se concluir que o profissional da saúde era o responsável pelo tratamento de

²²⁸ COSTALLAT, Benjamim. Mistérios do Rio – No bairro da cocaína. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 mai. 1924, p.9.

desintoxicação do dependente químico, ao mesmo tempo em que lhe fornecia e estimulava-lhe o vício. Como um alerta às famílias que possuíam um membro em tratamento internado em uma clínica de recuperação, Benjamim Costallat informou que o acesso à droga continuava ao alcance dos interessados reclusos.

Seguindo a mesma lógica do consumo de drogas em espaços privados, porém, em forma de prevenção sobre os possíveis riscos e enganos que os efeitos alucinógenos poderiam propiciar, o discurso narrativo da crônica “A criatura do ventre nu” abordou a questão da droga de forma preconceituosa a partir da temática homossexual.

Devido à falta de mulheres interessantes no Baile dos Artistas, o personagem principal Flavio Guimarães e seus amigos haviam bebido excessivamente e inalado grande quantidade de éter. Fora de seu estado normal, Flavio avistou uma moça com o ventre nu, havendo apenas um pano que cobria os seios, a qual foi apelidada imediatamente por “pequena Salomé”. Após uma discussão com o suposto namorado, Flavio se aproximou da menina, e em conversa descontraída e íntima, ambos tomando champanhe, a pequena Salomé anunciou que seu nome era Adolfo²²⁹.

Foi interessante perceber que na maioria das crônicas, Benjamim Costallat disse ter estado presente no espaço descrito, sendo ele autor e narrador das cenas e dos diálogos da trama. O autor afirmou ter ido a lugares extremamente perigosos, como no assustador “O túnel do pavor”, ou na insegura “A favela que eu vi”, ou ainda no bairro chinês onde “Os fumantes da morte” consumiam ópio. Entretanto, no Baile dos Artistas carioca, ele não despontou em nenhuma cena, narrando apenas na terceira pessoa do singular contando a experiência do personagem Flavio.

É provável que Costallat tenha tido a intenção de evitar uma exposição direta de seu nome vinculado ao homossexualismo ou ao consumo do éter ao construir o discurso na terceira pessoa. Entretanto, não deixou de criar um alerta aos homens que se utilizavam de substâncias tóxicas, as quais poderiam inebriar os sentidos e fazer com que tivessem atitudes inesperadas, fato que sugere um público masculino consumidor de *Mistérios do Rio*.

Expressando uma nova perspectiva relativa aos usos dos espaços públicos e privados, entretanto, portando da mesma maneira, regras de conduta próprias e

²²⁹ COSTALLAT, Benjamim. **A criatura do ventre nu**, In: *Mistérios do Rio*, p181-191.

sinais combinados entre os envolvidos na prática ilegal, a crônica “Os fumantes da morte” evidenciou um tipo de ritual de compra diverso do narrado em “No bairro da cocaína”.

“No bairro da cocaína”, os clientes acessavam a droga no jardim da Glória e a consumia em uma pensão próxima ao local de compra. Gaby, a dona da pensão, após Benjamim Costallat demonstrar-se toxicômano com pequenos gestos, não necessitou de uma comprovação maior para recebê-lo com honrarias e oferecer-lhe parceria, o que não ocorreu no circuito de “Os fumantes da morte”.

O enredo de “Os fumantes da morte” tratou da prática do consumo de ópio que ocorria em uma casa aparentemente abandonada na Travessa dos Ferreiros, no centro do Rio, mais conhecida na época como “bairro chinês”. A narrativa descreveu a visita de Benjamim Costallat e seu acompanhante, o qual não foi identificado ao longo do texto, em uma das *fumeries* chinesas, ambiente corrompido do submundo de viciados em ópio. Tratava-se de um espaço particular de propriedade do chinês Lu-Ki-Kong, que assim como a pensão de Gaby, abrigava usuários de droga. A diferença, entre muitas outras, era que a droga era vendida no mesmo local de consumo, ou seja, o chinês cedia o espaço para os usuários se entorpecerem após comprarem o ópio com ele.

Vista de fora, a casa de Lu-Ki-Kong parecia estar desabitada, não emitindo nenhum tipo de barulho nem iluminação interior. Utilizando uma rede de códigos e sinais reconhecidos e compartilhados entre os praticantes do vício, o acompanhante de Benjamim Costallat bateu à porta:

E como melhor argumento, ele começou a 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... É o sinal! Mas ele havia acabado de tamborinar na porta, lentamente, ela se abriu e a cara expressiva e desconfiada de um chinês fez-se ver. [...] O chim teve um risinho nervoso, indefinido, não sei se de alegria ou de raiva, um risinho trágico, risinho diabólico, risinho sinistro²³⁰.

Não foi necessário o uso da campainha ou outra forma de comunicação, mas um sinal combinado que avisou o interior da casa que a pessoa à porta era confiável e estava inserida no jogo de signos que regulava as atividades locais. No entanto, a recepção do chinês não se assemelhou à da hospitaleira Gaby em sua pensão “No bairro da cocaína”. O afastamento entre os comportamentos de Gaby

²³⁰ COSTALLAT, Benjamim. Mistérios do Rio – Os fumantes da morte. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 mai. 1924, p.9.

e do chinês talvez possa ser explicado a partir do reconhecimento específico dos diferentes espaços.

Enquanto a pensão de Gaby parecia ser um local de sociabilidades e trocas de experiências entre os consumidores de cocaína dos setores médios e altos da sociedade, local onde eram dispensados os valores morais devido à existência de práticas ilegais, contudo, as boas maneiras continuavam preservadas por ser um espaço de lazer compartilhado pela burguesia, a casa do chinês era destinada ao consumo de drogas pelas camadas populares e miseráveis, representando, desta forma, a imagem acabada do submundo degradado.

Benjamim Costallat narrou o cenário percebido no interior da casa, descrevendo a forma como a droga era consumida pelos viciados e apontando o passo a passo da ingestão do ópio:

Os olhos em amêndoa, semi-fechados, os chineses aspiravam fortemente – com um ruído de fole – três, quatro, cinco vezes a fumaça dos cachimbos compridos e caíam prostrados, de gozo. E recomeçavam a operação até dormir, dormir o sono ilusório e maravilhoso do ópio!

Tamanha era a prostração de um deles que só conservava a força de fumar, de aspirar as fumaças azuis e adocicadas do veneno. A seu lado, deitado, havia um outro que lhe preparava o cachimbo.

Lentamente, com a agulha comprida, tirava do pequeno boião repleto de ópio líquido – uma massa escura como um óleo grosso – a ligeira dose para cada cachimbada, o suficiente para aquela meia dúzia de fortes aspirações.

Na ponta da agulha o ópio formava uma bolinha miúda. Aquecida ao calor da lâmpada, a pequena dose entrava em combustão, acendia-se; avermelhava-se, como um minúsculo sol.

E era aquele minúsculo sol que, dentro do comprido e negro cachimbo, iluminava o cérebro do chinês para os vários e novos mundos das grandes sensações e das grandes fantasias!²³¹

O autor finalizou a descrição com o relato das sensações proporcionadas pela ingestão do ópio, representando o característico cenário do submundo do vício. Benjamim Costallat utilizou a categoria de “mundo” para tentar descrever os efeitos do ópio, provando que a partir da ingestão da droga era possível acessar os submundos do universo comum corrompido.

Dominique Kalifa nos explicou que os deslizamentos da topografia social acompanham a dimensão espacial, uma vez que o submundo imoral se relaciona com um lugar físico, o qual é sempre marcado por um movimento de descida dos sujeitos localizados às margens. Portanto, o submundo é um lugar social e

²³¹ COSTALLAT, Benjamim. Mistérios do Rio – Os fumantes da morte. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 mai. 1924, p.9.

espacial degradado, o qual opera grande fascinação no imaginário da sociedade²³². Utilizando sua definição, o imaginário social é um conjunto de produções, ficcionais ou não, que traduzem e representam a sociedade. Essa representação exerce o papel de produtora de práticas sociais que funcionam como matrizes da sociedade. Neste sentido, o foco dos *faits divers* com casos inexplicáveis e excepcionais, assim como o foco dos romances e da cultura de massa, estão sempre em constante busca das representações constitutivas de práticas sociais²³³.

O submundo, entendido ao mesmo tempo como um estado social e moral, é o espaço onde se conjugam a extrema pobreza, o vício, a transgressão, e a criminalidade. No final da Idade Média a ideia de submundo emergiu no imaginário da população, muitas vezes sem ter relação direta com as realidades econômicas e sociais dos indivíduos. Foi a partir do século XIX que as sociedades ocidentais necessitaram forjar e consolidar novos termos que pudessem dar conta de renomear e reorganizar no imaginário social as realidades relacionadas à miséria e à transgressão. Entretanto, as realidades em questão, como a indigência e a delinquência, existiam muito antes do termo ser constituído. A concepção que buscou na imagem das classes pobres a ideia de maldade e perversão datou-se no início do século XVIII, tendo como finalidade reconhecer o grupo social em crescente escala de mendigos e vagabundos em penúria extrema que fazia parte do cenário da cidade desde a virada do século XVI. Portanto, a passagem da Idade Média para o período moderno foi caracterizado pelo aumento e desenvolvimento dos medos sociais e pela multiplicação de imagens marginais²³⁴ que iriam solidificar a ideia de um mundo paralelo ao corpo social.

Durante a primeira metade do século XIX, a imprensa sofreu transformações estruturais substanciais, onde a narrativa deixou de ser apenas argumentativa para se tornar também representativa da sociedade em suas múltiplas ramificações. Entretanto, neste momento ainda não havia um público de massa considerável para o novo dispositivo, fazendo com que a oferta cultural fosse a responsável também por criar a sua própria demanda. Em outras palavras, a cultura de massa se revelou antes de sua procura pela massa. Neste cenário, as histórias sobre o crime, e o próprio crime enquanto um acontecimento histórico

²³² KALIFA, Dominique. **Les bas-fonds** – Histoire d'un imaginaire, p.11.

²³³ Id., História, crime e cultura de massa. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 25, jul./dez. 2012, p.186. Entrevista concedida a Marcos Luiz Bretas e Diego Galeano.

²³⁴ Id., op. cit., p.16.

popular de ruptura da norma banal, sendo um fato ordinário que incita na população a surpresa do inesperado, foram cada vez mais veiculados no mercado editorial e consumidos pelas pessoas que reconheciam suas histórias pessoais nos eventos narrados. Neste sentido, a cultura de massa transformava o leitor no centro do objeto do consumo cultural, constituindo, portanto, uma cultura autofágica²³⁵.

Autores, escritores, cronistas, romancistas, observadores sociais e jornalistas se inseriram neste mercado editorial criminal contribuindo com a cultura autofágica ao contar histórias que traduziam realidades sociais características do submundo, incitando, no imaginário da população, este estado que é ao mesmo tempo social e espacial. A partir dos termos “miséria”, “vício” e “crime”, estes intelectuais definiram o estado degradado e decaído moralmente ao relaciona-los com experiências que se referiam à prostituição, mendicância, roubos, assassinatos e detenções²³⁶.

Benjamim Costallat fazia parte deste grupo de intelectuais inseridos no mercado editorial do crime, produzindo histórias de ruptura da norma banal com relatos sobre a vida cotidiana de seus leitores, ajudando, desta maneira, a construir a ideia de submundo no imaginário social. A cidade em palavras narrada pelo autor pretendia revelar e auxiliar os leitores de *Mistérios do Rio* a reconhecerem e se ambientarem nos espaços perigosos e degradados da cidade física.

Os chineses de “Os fumantes da morte” possuíam uma existência repulsiva, tendo como único centro de suas ações a ganância pelo consumo do ópio, caracterizando, portanto, a imagem de um universo degenerado e corrompido. Havia uma prática habitual de trabalho que se intercalava com os momentos de alucinação e entrega ao vício. Os chineses se revezavam descascando amendoim para o dono do espaço em troca de uma pequena soma que garantia a continuidade e manutenção do uso da droga. Os chineses “nunca saem à rua, nunca vão ao sol respirar o ar puro da vida²³⁷”.

Entre os viciados, se destacou um chinês que fumava sem parar por não conseguir alcançar a sensação de sonolência que a droga proporcionava. Enquanto

²³⁵ KALIFA, Dominique. História, crime e cultura de massa. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 25, jul./dez. 2012, p.186. Entrevista concedida a Marcos Luiz Bretas e Diego Galeano.

²³⁶ Id., **Les bas-fonds** – Histoire d’un imaginaire, p.10-12.

²³⁷ COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio – Os fumantes da morte*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 mai. 1924, p.9.

os outros dormiam, ele tomava doses cada vez mais altas, porém, sem sucesso. Ao perceber que Costallat o observava, o homem advertiu:

Ah! Estás procurando violar os segredos do ópio! Imbecil! Temerário! Não sabes o que fazes. O ópio não perdoa. E ele não te perdoará! Não há ninguém que o respire uma só vez – e tu já o respiraste – que não fique seu escravo a vida inteira. O ópio é uma força que subjuga o que domina. Tem mais cantos do que as sereias e é mais envolvente do que a mais linda mulher. Leva ao delírio, leva ao aniquilamento, leva à morte. Mas quem o aspirou uma só vez não se esquece nunca mais! Nunca mais! O ópio não perdoa, entendes? Não perdoa! Não perdoa!²³⁸

Através do mais dependente químico do local, Benjamim Costallat construiu um discurso de alerta aos seus leitores. Ao enfatizar a experiência de um homem decadente, o autor modelou os males inerentes ao submundo do vício, o que nos direciona a pensar que parte de seus leitores era consumidor de substâncias entorpecentes.

Tratando da mesma temática, entretanto, inserida em um cenário social diverso, “No bairro da cocaína” relatou as práticas do uso de drogas em um espaço agradável que pressupunha redes de sociabilidades e trocas de experiências entre os usuários. Tanto a cocaína quanto o ópio podiam ser consideradas drogas extremamente perigosas por viciarem com facilidade os curiosos e desafiadores do vício. Não obstante, “Os fumantes da morte” demonstraram a degradação humana na relação com a droga, onde o meio corrompido, ao invés de gerar amizades e parcerias conforme ocorria na pensão da hospitaleira Gaby, produzia homens que representavam a verdadeira imagem de espectro social. Contudo, o alerta foi desenvolvido em ambos os discursos narrativos, os quais denunciaram os perigos apresentados, tanto para consumidores de ópio quanto de cocaína, envolvendo os diferentes setores sociais separados pelo poder aquisitivo, mas que se abarcavam no mesmo grau de risco do vício.

Benjamim Costallat consumiu a droga em “No bairro da cocaína” sem nenhum tipo de consciência moral, contribuindo inclusive com o mercado ilícito de entorpecentes ao acessar a droga por meio da rede de vendedores ilegais do espaço urbano. Entretanto, a compra e o consumo por parte do autor não aconteceram em “Os fumantes da morte”. De maneira oposta, Costallat preferiu manter-se distante das relações sociais degeneradas que ali se entrelaçavam. Uma explicação para o comportamento diferente do autor está centrada na relação da

²³⁸ COSTALLAT, Benjamim. Mistérios do Rio – Os fumantes da morte. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 mai. 1924, p.9.

droga com o espaço, ou melhor, no direcionamento que apontava os tipos de lugares e de grupos sociais que deveriam frequentar e consumir determinados gêneros ilícitos.

Benjamim Costallat não ingeriu o ópio, talvez por se tratar de uma prática popular em um espaço miserável reconhecidamente como submundo, ao passo que a cocaína, droga consumida nas altas rodas das elites e de setores sociais médios, não carregava o mesmo peso moral, sendo experimentada pelo autor em um ambiente aparentemente confiável, onde as pessoas que circulavam nele não representavam a miséria e a decadência material e moral.

O que se percebe, portanto, é que os diferentes tipos de drogas pressupunham, cada qual, tanto um público consumidor específico, quanto um espaço determinado onde a prática ilícita deveria ocorrer, segregando e hierarquizando, desta maneira, os vícios, os quais eram distribuídos e agrupados de acordo com os setores sociais que pertenciam os usuários. O consumo de drogas era tolerado pelo corpo social, onde a dinâmica era alimentada e organizada pelo poder econômico dos agentes que faziam parte da rede ilícita de entorpecentes. Entretanto, os excessos resultantes do uso descontrolado por parte dos que se viciavam eram recriminados pela sociedade de aparências, representando o enquadramento do sujeito no submundo moral.

4.2. Uma topografia criminal urbana: a luminosidade nos espaços de risco

A descrição da iluminação dos espaços públicos e privados atravessou grande parte dos relatos em *Mistérios do Rio*. Os mistérios foram elaborados tendo como pano de fundo a associação entre o perigo e a luminosidade. Os ambientes que ofereceram situações de risco foram retratados a partir de um cenário mal iluminado, criando assim um suspense prévio anunciador da trama. Em paralelo às descrições narrativas de ambientes escuros, as quais ajudavam a construir a ideia de submundo no imaginário social, se encontraram histórias que se referiram a locais claros e seguros, os quais representavam os espaços de lazer das elites. Desta maneira, Benjamim Costallat traçou uma topografia urbana,

mapeando as zonas de alto e baixo risco existentes no Rio de Janeiro, oferecendo, neste sentido, um guia de reconhecimento da cidade aos seus leitores.

Na crônica “Na noite do subúrbio” a caracterização das cenas acompanhou a dinâmica luminosa. Benjamim Costallat foi ao bairro de Ramos conhecer um espaço de cultos religiosos de matriz africana. No relato, a intensidade da luz foi percebida de duas formas diferentes: uma em relação ao espaço público, a qual será analisada adiante, e outra relativa ao espaço particular.

Ao chegarem ao local indicado, Benjamim Costallat e seu companheiro encontraram o barracão fechado e silencioso, o qual aparentemente estava vazio, havendo apenas com uma fresta de luz que emanava do interior. Em meio ao silêncio da rua, ouvia-se um canto vindo da parte interna onde o culto era realizado. Ao descrever o som emanado, o autor colocou uma forte carga de preconceito religioso:

Era como um gemido, um gemido sinistro, um gemido atroz, um gemido de “grand-guignol” saindo da boca, em surdina, de muitas criaturas ao mesmo tempo. Vozes abafadas, mas muitas vozes!...

[...]

O gemido era agora um cântico lúgubre, um cântico de desespero, um cântico de morte.

[...]

- Mas o que eles estão fazendo?

- Estão rezando. Estão chamando pelo espírito do caboclo.

Era a música como de um “samba”, muito triste, muito longínqua, agonizando nas gargantas...

- Deve ser essa a música macabra dos mortos nos cemitérios, à meia noite!...

É assim mesmo. Eles estão chamando os espíritos, reunindo, com aquela música de gemidos, a corrente magnética que permitira, daqui a pouco, o “pai de santo”, o feiticeiro, receber o espírito dos caboclos e dos índios desaparecidos²³⁹.

O afastamento religioso presente na narrativa pode se explicar no fato da religião em questão ser mais comum entre as classes populares devido à herança da escravidão, havendo um estranhamento por parte também de setores sociais mais baixos, mas principalmente da burguesia, o qual funcionava para demarcar os limites e as diferenças entre os grupos sociais. A representação do culto religioso foi construída pelo autor retratando um cenário que oferecia medo e perigo. Este perigo não se referia apenas aos desafios que colocavam em risco a vida no mundo material, mas relativo também a um mundo abstrato e não palpável do imaginário social.

²³⁹ COSTALLAT, Benjamim. Mistérios do Rio – Na noite do subúrbio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 mai. 1924, p.10.

O sobrenatural pode sempre operar grande público popular, pois a quebra do banal, assim como o crime, movimenta o andamento corriqueiro do cotidiano; ele pode circular entre todos os níveis da sociedade, independente de classes, uma vez que as crenças não se pautam em poderes econômicos. Contudo, o que construiu os medos relativos ao sobrenatural se baseou na aceitação de determinadas religiões pelo Estado, as quais foram incorporadas e positivadas no corpo social em detrimento de outras que deveriam ser proibidas, condenadas moralmente, ou até criminalizadas, fazendo com que se criassem espaços distantes ou marginais para a realização de tais práticas que eram classificadas negativamente.

Ao invés do uso da campainha, o homem que acompanhou Benjamim Costallat à casa de cultos religiosos de matriz africana utilizou uma linguagem codificada, assoviando em um ritmo repetido e estranho. O sinal comunicava que não era a polícia que esperava à porta, não se tratando, portanto, de alguma repressão ou intolerância religiosa de vizinhos ou por parte de alguma autoridade do Estado.

O interior da casa, um espaço pequeno e sem janelas onde se aglomeravam cerca de trinta pessoas, era iluminado pela meia luz de apenas uma lâmpada de querosene. De acordo com Costallat, o lugar era fétido, e as pessoas eram sinistras. Em uma associação entre escuro e macabro, o cenário retratava a face profana do submundo.

Em relação ao espaço público, “Na noite do subúrbio” enfatizou a existência de ruas esburacadas, desertas e escuras em Ramos, onde o autor, receoso, afirmou correr “o risco de uma dentada de cobra, sem que nada de anormal se produzisse²⁴⁰”. O ambiente descrito indicou o contraste com as reformadas e iluminadas ruas do centro da cidade, e sublinhou o desamparo das regiões periféricas, carentes de ruas pavimentadas e de eficientes redes elétricas que, de fato, iluminassem o local.

A narrativa marcou a ausência de políticas públicas no bairro, o qual parecia ser um esboço rascunhado do que deveria ser um ambiente habitável. Havia ruas alargadas, como avenidas, porém, esburacadas e sem reparos, além de um cinema com cartazes anunciando sucessos há muito passados, demonstrando,

²⁴⁰ COSTALLAT, Benjamim. Mistérios do Rio – Na noite do subúrbio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 mai. 1924, p.10.

deste modo, o atraso do subúrbio. Ramos somava também uma farmácia que pouco dispunha de medicamentos, contando, sobretudo, com ervas medicinais utilizadas por curandeiros. A descrição do espaço remeteu a um lugar abandonado, fazendo alusão a um cenário campestre, privado dos recursos disponíveis do centro do Rio urbanizado e moderno, e de alguns bairros da Zona Sul narrados em *Mistérios do Rio*.

O Rio de Janeiro não foi a única cidade que apresentou uma geografia diferenciada entre o centro e os subúrbios, apesar de haver peculiaridades intrínsecas na cidade carioca que não existiam em outras. Para citar duas cidades em processo de modernização que seguiram a dinâmica geográfica de afastamento e diferenciação entre centro e subúrbio, destaca-se Buenos Aires e Paris.

A historiadora e cientista política Lila Caimari, em sua pesquisa sobre os espaços da desordem em Buenos Aires nas décadas de 1920 e 1930, relatou que a legalidade e a ilegalidade tinham seus espaços definidos no imaginário social, onde se concebia a ideia de cidade em oposição às regiões em seu entorno. Os jornais portenhos reforçavam esta diferenciação, denunciando o subúrbio como uma região de delinquências, representando, portanto, uma ameaça à segurança social. Esta concepção se relacionava com o entendimento da população sobre a presença do Estado na cidade, onde havia regras sociais reguladas e fiscalizadas pelo policiamento local, e sobre a ausência do Estado nas regiões periféricas, sendo retratados espaços precários e atrasados que não seguiam as regras e leis da cidade por não desfrutarem da segurança e vigilância agenciadas pelas autoridades. Por conta disto, os subúrbios eram compreendidos como espaços que tinham seus próprios códigos de comportamento e conduta, representando, deste modo, o lugar da desordem. No entanto, esta dissemelhança entre centro e periferia se tratava de símbolos construídos, os quais se relacionavam menos com as questões de ordem e desordem do que com uma questão moral. O submundo não deixou de compartilhar das experiências do centro de Buenos Aires, mas o entendimento social de sua existência foi transferido para os locais extramuros, mapeando, deste modo, a geografia da transgressão²⁴¹.

A expansão da iluminação elétrica, por exemplo, empurra gradualmente o limite entre os espaços iluminados e os bolsões escuros para zonas cada vez mais distantes do centro. Entre 1910 e 1930, Buenos Aires passou, de seis mil, para 38

²⁴¹ CAIMARI, Lila. **Os lugares da desordem**. Uma geografia legal para a Buenos Aires dos anos 1930, p.180-183.

mil postes de iluminação com lâmpadas elétricas. Os significados do avanço da fronteira da luz relacionavam-se (e continuam relacionando-se) ao grande tema do triunfo sobre a escuridão: trata-se de um capítulo-chave da saga ancestral da luta entre a ordem e o caos, ou entre o medo e a segurança. Nas zonas fronteiriças da cidade, aquele simples dispositivo introduzia a luz branca da legalidade na rua. Seu brilho, que deslocava os frágeis lampiões a querosene, permitia o reconhecimento dos traços únicos e identificáveis de cada indivíduo. O poste na esquina desagregava aglomerações incertas e anunciava outros instrumentos de saneamento e controle do território²⁴².

Portanto, a iluminação se relacionava com a ideia de legalidade e controle da sociedade. Neste sentido, acompanhando as significações do corpo social, a literatura utilizava a questão da luminosidade a partir de uma relação direta com a questão moral, onde espaços aparentemente seguros se apresentavam bem iluminados, ao passo que os ambientes degradados, que traduziam o perigo, eram identificados como escuros e sombrios. Estes locais separados pela carência de luz tinham seus espaços definidos na geografia da cidade, configurando, no plano fictício do corpo social, o que era entendido por submundo.

Assim como ocorreu em Buenos Aires, a geografia criminal de Paris também compartilhou da mesma relação centro/periferia que buscava determinar os espaços perigosos de transgressão material e moral. Dominique Kalifa analisou em seu artigo *Os lugares do crime* os deslocamentos da violência e da criminalidade no espaço urbano parisiense, considerando os locais como fatores decisivos na apreensão das realidades e do imaginário social. Em diferentes cidades do mundo no século XIX, o crime e a delinquência produziram um discurso social que contribuiu para emergir uma geografia do vício e da periculosidade. Acompanhando este movimento, a literatura difundida através dos romances, folhetins, crônicas e folhetos, os quais atribuíam grande importância à temática criminal, foi a responsável por transmitir a memória destes espaços em questão²⁴³.

Até meados do século XIX, a Île de la Cité e suas margens, ou melhor, o centro de Paris, de maneira semelhante à disposição da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX, eram locais que mesclavam habitação e trabalho, e, ao mesmo tempo, eram considerados espaços de crime e violência material e moral. Foi nesta época em que ocorreu o primeiro e duplo deslocamento do crime e da

²⁴² CAIMARI, Lila. **Os lugares da desordem**. Uma geografia legal para a Buenos Aires dos anos 1930, p.181.

²⁴³ KALIFA, Dominique. **Os lugares do crime**: topografia criminal e imaginário social em Paris no século XIX, p.287-289.

violência, arejando o centro de Paris para ocupar o norte, e, principalmente, o sul da cidade. Os bairros do décimo segundo distrito eram considerados os mais pobres e violentos,²⁴⁴ e como lembra o autor,

Foi lá, na rua Croulebarbe, no lugar conhecido como campo de l'Alouette, que o jovem Ulbach assassinou a pastora de Ivry, em maio de 1827, gerando um célebre fait diver. Também considerada perigosa era a barrière d'Italie, de onde se seguia para os subúrbios do sul, bem como Bicêtre, situada uma milha no caminho para Fontainebleau, onde os condenados a morte esperavam o dia de sua execução; e também o cemitério de Ivry, no qual se enterravam os sentenciados a morte²⁴⁵.

Neste sentido, as representações literárias acompanharam essa transição, construindo narrativas com enredos criminosos, inseridas em cenários dos novos bairros perigosos que então se faziam emergir no imaginário social. Como exemplificou Kalifa, as obras *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, e *Os moicanos de Paris*, de Alexandre Dumas, se enraizaram no bairro de Saint-Jacques, ao sul de Paris, assim como *Os miseráveis*, de Victor Hugo, também ao sul²⁴⁶.

O deslocamento do lugar do crime em Paris se deu de maneira tímida na primeira metade do XIX, sendo percebido de forma mais intensa a partir de meados do século. As reformas do prefeito Haussmann modificaram a topografia da cidade, e, em consequência disto, os espaços de violência foram transformados, contribuindo assim para o controle da criminalidade no centro de Paris. Cortiços, casebres, ruas e ruelas imundas foram destruídos, e distritos suburbanos foram anexados. Observaram-se então dois novos espaços: os distritos a oeste e a noroeste de Paris foram concebidos como os novos meios de violência, e as periferias ao leste e ao sul foram reconhecidas por significarem antros de desvio, de prostituição, de pilantras e aproveitadores. Entretanto, de acordo com Kalifa, todas as narrativas populares que abordaram a criminalidade em Paris, relataram que após o término das obras, os assassinos, prostitutas e cafetões retomaram suas atividades e se reestabeleceram no centro de Paris. “Com algumas nuances, é a Paris de Sue e de Frégier que ressurgue sobre a Paris de Haussmann²⁴⁷”. De fato, com as transformações da cidade, a criminalidade ocupou, de forma mais incisiva,

²⁴⁴ KALIFA, Dominique. **Os lugares do crime**: topografia criminal e imaginário social em Paris no século XIX, p.291-292.

²⁴⁵ Ibid, p.292.

²⁴⁶ Ibid, p.291-292.

²⁴⁷ Ibid, p.296.

as margens de Paris, mas o centro não deixou de ser perigoso e violento, e a literatura registrava isso através das narrativas de relatos sobre delinquentes. O discurso literário apontava os bulevares existentes nas bordas das muralhas da cidade como espaços corrompidos. Contudo, fora das margens de Paris, as representações eram mais sutis, se demonstrando de forma menos perigosa que pitoresca, retratadas de maneira benevolente pela literatura até o início do século XX²⁴⁸.

De maneira diversa, a topografia do Rio de Janeiro no início do século XX não se assemelhou à geografia de Paris ou de Buenos Aires, ou melhor, se aproximava em maior escala com a antiga Paris da primeira metade do XIX, antes das reformas de Haussmann, onde a região central era um espaço de habitação e trabalho, ao mesmo tempo em que era o espaço do crime e da violência. Apesar dos esforços do prefeito Pereira Passos para afastar as classes populares da região central em função do embelezamento e higienização da cidade, desabitando milhares de populares que ocupavam moradias precárias, o centro do Rio continuou a ser um espaço compartilhado entre todos os setores sociais.

De acordo com o estudo da historiadora Cristiane Miyasaka acerca das experiências dos trabalhadores do bairro de Inhaúma entre 1890 e 1910, as vilas operárias que foram construídas nos subúrbios para a moradia do operariado não foram suficientes para absorver todos os trabalhadores de fábricas, e menos ainda os trabalhadores de outros setores que ficaram desabrigados com as reformas. Ainda que as reformas visassem a modernização da cidade e dos hábitos da população carioca, os setores de camadas inferiores continuaram a circular pelo centro e a praticar ações proibidas “em áreas nas quais sua presença não era desejada, mostrando assim o seu inconformismo diante da exclusão que as elites almejavam²⁴⁹”. Miyasaka afirmou ainda que mesmo após as reformas, os jogos do bicho não diminuíram, os cultos africanos persistiram, e os ambulantes continuaram a circular pela Avenida Central, entre outros costumes que permaneceram depois de findadas as obras²⁵⁰.

²⁴⁸ KALIFA, Dominique. **Os lugares do crime**: topografia criminal e imaginário social em Paris no século XIX, p.292-296.

²⁴⁹ MIYASAKA, Cristiane Regina. **Viver nos subúrbios**: A experiência dos trabalhadores de Inhaúma (Rio de Janeiro, 1890-1910), p.26.

²⁵⁰ Ibid, p.24-27.

A oferta de moradias no centro destinada às classes populares havia diminuído de maneira considerável, se concentrando basicamente nos locais de abandono do Estado, ou seja, lugares com carência de redes de luz e encanamentos de água e esgoto. Apesar do expressivo crescimento da região suburbana na década de 1920, com a emergência de novos bairros na zona norte, os trabalhadores que não desejavam morar longe do trabalho no centro, ou não podiam arcar com os custos do transporte diário, continuavam a habitar os cortiços, as casas de cômodos, os alojamentos ou as favelas da região central da cidade²⁵¹.

Esta realidade foi expressada nas narrativas de *Mistérios do Rio*. A crônica “A favela que eu vi” relatou a dinâmica social e geográfica de uma das perigosas favelas que davam acesso ao Morro do Pinto, localizada no bairro que conhecemos hoje por Santo Cristo, no centro do Rio, região que provavelmente abrigou muitos moradores desalojados pelas políticas governamentais urbanas.

Na narrativa, Benjamim Costallat contrapôs os tipos de perigo reinantes na região, os quais não diziam respeito apenas ao risco iminente do crime, mas também se referiam à precária situação do espaço. O autor contestou os maldizeres habituais referentes aos perigos de subir a favela devido à criminalidade, afirmando que a insegurança não se concentrava somente nos atos ilegais, mas na ausência de uma estrutura estável referente à habitação e ao trânsito de pessoas que subiam e desciam o morro:

Falavam-me sempre do perigo de subir a Favela. Nos seus terríveis valentes. Nos seus malandros que assaltavam com a mesma facilidade com que se dá bom dia.

O maior perigo que na Favela foi o risco, a cada passo, de despencar-me de lá de cima pela pedreira ou pelo morro abaixo.

E dizer que há uma população inteira que todos os dias desce e sobe a Favela, mulheres que fazem o terrível trajeto com latas cheias de água na cabeça, e bêbados, alegres de cachaça, as pernas bambas, ziguezagueando, por cima dos precipícios, sem sofrer um arranhão...!²⁵²

De acordo com o discurso de Costallat, a descrição do local era a representação da miséria do submundo, assim como do descaso do Estado no tratamento dado aos setores mais carentes do Rio de Janeiro na década de 1920. As latas cheias de água carregadas na cabeça para o abastecimento da favela

²⁵¹ CAULFIELD, Sueann. **Em defesa da honra** – Moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940), p.132.

²⁵² COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio - A favela que eu vi*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 mai. 1924, p.9.

indicaram a ausência de uma estrutura mínima de políticas públicas, e os bêbados alegres de cachaça representaram o vício comum entre os moradores. Em certa medida, Benjamim Costallat buscou dialogar também com representantes do Estado ao relatar uma denúncia acerca do alto risco em que os moradores da favela estavam expostos, devido às inexistentes ações governamentais na região.

Conforme informou Costallat, havia uma população inteira que ocupava a favela e o morro, e que construía redes de sociabilidades e experiências compartilhadas por um espaço em comum. “Deus protege a Favela! E a Favela merece a proteção divina porque ela é alegre na sua miséria²⁵³”. Apesar das condições deploráveis em que viviam os moradores, o autor ressaltou certo bem estar entre eles. O espaço não contava com redes de saneamento e higiene, e as construções feitas com materiais precários, de latas de querosene, eram fétidas e imundas. Percebeu-se certa ironia ou contradição em relação à descrição de um cenário que deveria se mostrar deprimido, mas que foi apresentado com considerável tom de felicidade.

Além de perigosos homens, as mulheres anêmicas e as crianças mal alimentadas viviam ali em trapos, onde a cachaça e o cavaquinho assistiam toda a desgraça lamentável.

À noite tudo samba. Apesar da miséria em que se vive, toda a Favela, sambando, é feliz, em viver sob um céu salpicado e lindo de estrelas. A favela não tem luz. Não tem esgotos. Não tem água. Não tem hospitais. Não tem escolas. Não tem assistência. Não tem nada... Mas a Favela é alegre e feliz, lá em cima de seu esconderijo, com o maravilhoso panorama da cidade que se desdobra aos seus pés. A Favela que samba, quando deveria chorar, é um maravilhoso exemplo para aqueles que têm tudo e que ainda não estão satisfeitos... Pobre e admirável Favela!²⁵⁴

O discurso exaltou a admiração pelas pessoas que viviam com grandes dificuldades sem perder a alegria no cotidiano penoso. As reformas de Pereira Passos, na primeira década do século XX, contribuíram fortemente para o desenvolvimento destas diferentes formas de ocupação do espaço no Rio de Janeiro, assim como foram responsáveis pelo incremento e expansão das novas comunidades populares e das novas redes de sociabilidades e experiências compartilhadas entre elas.

²⁵³ COSTALLAT, Benjamim. Mistérios do Rio - A favela que eu vi. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 mai. 1924, p.9.

²⁵⁴ Idem.

Conforme Benjamim Costallat subia entre as vielas para alcançar o topo do morro, ele descrevia a decadência que assistia:

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, e onde os porcos engordam, imensos e sonolentos, e as porcas, de ventre para o ar, as mamas inchadas de leite, alimentam a voracidade de uma quantidade de porquinhos²⁵⁵.

A narrativa enfatizou o cotidiano dos moradores da favela, os quais viviam na mais extrema pobreza e imundice, misturados aos animais sem nenhuma forma de limpeza ou higiene. Em outras palavras, viviam como em um mundo paralelo, subalterno ao mundo da cidade. No centro do Rio, as autoridades se empenhavam para preservar a saúde da população. No entanto, bem próximo à Avenida Central, se encontravam espaços degradados, onde a higiene não era de grande importância por não contar com a proteção das ações governamentais que pudessem intervir no seu funcionamento precário.

Ao conversar com a personagem de nome Thaís, Benjamim Costallat indagou sobre a possível presença de salas de cinema na favela. A pergunta foi respondida de maneira irônica pela moça:

Cinema? Oh meu santo! Pra que? Mas não é “perciso”! Temos aqui cinema todo dia, toda hora. Olhe, ainda a semana passada, “tá” vendo aquele barracão vermelho, lá “prús” lado do “Buraco quente”, uma crioula pegou fogo nas suas saias com querosene e se alumiou toda que nem uma fogueira! Tudo isso por causa de um menino bonito, de um “gigolote”, como vocês chamam lá em baixo! “P’ra” que cinema? Temos cinema todos os dias. Mulheres nuas, tiros, facadas, paus d’águas. “Prá” que cinema na Favela, se a Favela já é um cinema? “Prá” que cinema, meu santo?²⁵⁶

As palavras destacadas pelo autor indicaram um vocabulário próprio das classes populares, sendo utilizadas por Benjamim Costallat como um instrumento de diferenciação e hierarquização social.

A indagação do autor pareceu se tratar de um recurso literário que pretendeu criar um gancho para a resposta da moça, tendo por objetivo expor as cenas do cotidiano da favela. Não fazia sentido um lugar que não possuía estruturas mínimas para habitação, assim como não possuía redes elétricas para alimentar o próprio funcionamento da rodagem do filme, ter como lazer uma sala de cinema para o entretenimento dos peculiares moradores da favela, os quais se

²⁵⁵ COSTALLAT, Benjamim. Mistérios do Rio - A favela que eu vi. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 mai. 1924, p.9.

²⁵⁶ Idem.

encontravam em exclusão e abandono pelo Estado em um alto nível de degradação social e moral, sem usufruírem, portanto, de meios econômicos para o ingresso à sala. A intenção do diálogo foi demonstrar os habituais fatos pavorosos e grotescos que entretinham a população local, construindo um discurso que utilizava as “distrações” da favela para corporificar no imaginário social o ambiente degradado do submundo da miséria.

Como visto, o submundo é um lugar social e espacial na cidade urbana, com espaços determinados que simbolizam o perigo e a ameaça, e por isso opera grande fascinação no imaginário da sociedade. Conforme salientou Dominique Kalifa, o texto popular é permeado pela repetição, pois autores populares que necessitam produzir escritos com certa velocidade, acabam por reproduzir esquemas e modelos já divulgados, como o da cidade criminosa. Durante o século XIX, surgiu o olhar sobre a cidade através da literatura evidenciando o espaço urbano como portador de personalidade e temperamento. A obra *Les mystères de Paris* de Eugène Sue, de “texto mítico e fundador que constitui um tipo de matriz ilimitada”²⁵⁷, foi originalmente lançada na década de 1840, mas novas edições e reedições foram assistidas até 1914, sem contar com as inúmeras imitações que surgiram não só em Paris, mas por parte de autores de diversos centros urbanos do mundo ocidental²⁵⁸.

Assim como outros *Mistérios* que buscaram construir o submundo das cidades ocidentais em processo de modernização, *Mistérios do Rio* mapeou os espaços perigosos da cidade, os quais seguiam regras e valores próprios condizentes com a dinâmica local. Ao mesmo tempo em que Benjamim Costallat fornecia uma topografia criminal submersa na cidade carioca, ele ajudava a caracterizar a imagem do submundo entre a população urbana, pretendendo que os leitores assimilassem os relatos e tivessem encontros com a cidade a partir de seus escritos.

Ainda sobre “A favela que eu vi”, a primeira frase de abertura da narrativa foi: “Vamos ao morro do crime?”²⁵⁹ O nome do morro a ser visitado por Costallat não era “do crime”, entretanto, a frase que iniciou a crônica teve a intenção de

²⁵⁷ KALIFA, Dominique. **Os lugares do crime: topografia criminal e imaginário social em Paris no século XIX**, p.303.

²⁵⁸ Idem.

²⁵⁹ COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio - A favela que eu vi*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 mai. 1924, p.9.

atrair o leitor para um enredo que anunciava um perigo constante. Que tipo de ameaça estaria sujeito o autor ao visitar um local de contravenção, o qual, de antemão, pressupunha o risco iminente e a falta de segurança, devido à ausência das regras sociais coletivas de policiamento e vigilância presentes na cidade?

Ao chegar à Rua da América, a qual possuía ligação com o Morro do Pinto através da Ponte dos Amores, o autor a descreveu como poeirenta e barulhenta devido aos trens, bondes e automóveis que circulavam por ali. As casas eram feias e sujas, e havia uma dinâmica própria de trabalho marginal organizado:

- Quase todos os moradores desta rua são ladrões e intrujões. O intrujão é o negociante do jogo. É o comprador e vendedor do objeto roubado... Com a Favela, esta zona daqui é a que mais fornece pensionistas para as prisões. Lá em cima no morro, é o crime, a facada, a violência, a valentia; cá em baixo, na Rua da América, é o roubo, é a astúcia, é o profissional da gazua e do pé de cabra...

- Mas então as especialidades estão assim tão bem separadas?

- O crime tem seus especialistas e sua perfeita organização. Assim é que no Morro do Pinto só moram vigaristas. Não há confusão. Cada especialista no crime tem a sua zona predileta para morar. E não é, geralmente, a zona em que ele age. O ladrão não mora no local onde opera. Se você quiser estar garantido contra o roubo, venha morar, com toda a paz de espírito, aqui na Rua da América²⁶⁰.

A Rua da América representava, portanto, uma área de trabalho alternativo, ou melhor, do crime organizado, com suas funções e cargos bem definidos. Havia uma hierarquia de atividades que engendrava e coordenava a funcionalidade dinâmica dos atos ilegais. A população pobre que habitava a região era formada, segundo o autor, basicamente por ladrões e intrujões que se ocupavam de ações delinquentes do submundo do crime para manterem-se na cidade elitista.

Além disso, percebe-se uma divisão do espaço bem articulada, onde o sujeito, dependendo do cargo que desempenhasse na organização criminal, compartilhava um lugar determinado da região com outros semelhantes. Se o Morro do Pinto era destinado aos que trabalhavam com violência e facadas, a Rua da América abrigava os envolvidos apenas em roubos e furtos. Havia, portanto, um contraste interessante na região, pois era o recinto habitacional de infratores, ao mesmo tempo em que, justamente por ser o local de moradia de criminosos, desfrutava-se de certa tranquilidade e harmonia que acompanhava a lógica organizacional do espaço.

²⁶⁰ COSTALLAT, Benjamim. Mistérios do Rio - A favela que eu vi. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 mai. 1924, p.9.

Em paralelo às divisões de ocupação habitacional entre a Rua da América e o Morro do Pinto, as quais eram definidas de acordo com as atividades laborais dos moradores criminosos, havia uma subdivisão que se ajustava às diferentes nacionalidades presentes na favela. Benjamim Costallat alcançou a área conhecida como “Portugal pequeno”, um quarteirão onde se concentrava grande número de moradores portugueses. Eles tinham suas construções na mesma região que seus compatriotas, reforçando, desta forma, os laços simbólicos de solidariedade entre os habitantes estrangeiros.

A motivação que inspirou Benjamim Costallat a compor uma narrativa literária sobre a favela foi justificada pela vista da cidade, observada por um plano superior:

O Rio desdobrava-se, com as suas casarias minúsculas, numa extensão imensa. [...] Estávamos, em plena Favela, fora do mundo. Vinha-me, então, ao espírito, a crônica terrível do morro sinistro, 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 Polícia²⁶¹.

Costallat anunciou a existência de uma cidade à parte, localizada no território do Rio, especificamente na região central, onde circulava uma densa multidão de pessoas entorno dos principais polos de negócios e comércios que impulsionavam o desenvolvimento do país. O autor chamou atenção para o perfeito funcionamento da vida autossuficiente na favela: não se pagava impostos, pois se encontrava à margem do controle do Estado, e desfrutava-se de grande liberdade, justamente por permanecer à margem da jurisdição do controle policial; não havia contratos assinados, e vigorava-se “a lei do mais forte”, onde qualquer forma de comércio era baseada no poder de intimidação local do sujeito. “A navalha liquida os casos. [...] Há muito crime, muita morte, porque são essas as soluções para todos os gêneros de negócios – os negócios de honra como os negócios de dinheiro²⁶²”. E assim a segurança era mantida pelos próprios líderes naturais que se destacavam a cada situação.

Nota-se que a questão da segurança neste caso se diferenciou daquela garantida aos moradores da Rua da América. Não havia roubos e furtos na favela por ser o local de moradia de criminosos, o que fazia com que os habitantes

²⁶¹ COSTALLAT, Benjamim. Mistérios do Rio - A favela que eu vi. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 mai. 1924, p.9.

²⁶² Idem.

desfrutassem de uma segurança fornecida pela proteção criminal, muitas vezes mais eficaz do que a proporcionada pela ação policial nas ruas da cidade. No entanto, em concordância com a lógica social do morro, a violência e os assassinatos ocorriam como medidas de segurança articuladas em consonância ao modo de vida de seus habitantes. Matava-se e torturava-se apenas para solucionar os problemas cotidianos e garantir a ordem local.

Era a dinâmica social do espaço, com suas leis e regras de conduta específicas que exerciam uma função que deveria ser do Estado. A partir de um discurso criminal, Benjamim Costallat anunciou que o mundo da cidade possuía submundos, onde se articulavam estruturas sociais em escala diminuída, com valores e regulamentos que buscavam colocar em ordem as relações entre os habitantes.

Em “A favela que eu vi”, a questão da iluminação não ganhou ênfase. Benjamim Costallat somente comentou que a favela se iluminava apenas com lampiões de querosene, pois não contava com redes de luz, água e esgoto, ou qualquer tipo de assistência pública. Apesar de a narrativa apresentar o submundo da miséria e do crime, o ambiente não foi relatado a partir do jogo de luzes que costumaram indicar em *Mistérios do Rio* os espaços corrompidos de atividades ilegais.

Nas crônicas em geral, as cenas degradantes do submundo foram retratadas a partir de um ambiente escuro e imundo, com partidas de luzes desfocadas que inebriavam os atos criminosos dos espaços imorais. Em “Os fumantes da morte”, narrativa que expôs o funcionamento de uma *fumerie* chinesa, onde usuários de ópio compartilhavam o vício, Benjamim Costallat evidenciou o contraste luminoso de forma substancial. Ao caminhar em direção a seu destino, o autor mapeou os espaços públicos iluminados em oposição às ruas sombrias, associando a luz ao progresso e à ordem, ao passo que sua ausência representou a desordem e o caos.

Ao traduzir a cidade a partir das zonas arriscadas e escuras, Costallat relatou que na antiga Avenida Central, a luz intensa se opunha à meia escuridão da Rua São José, sublinhando, desta maneira, que o espaço iluminado, condizente com os hábitos civilizados e higiênicos das elites, se localizava ao lado de espaços duvidosos, sem luz e sem leis, das ruas que cortavam a principal avenida.

Após seguir pela Rua São José, o autor alcançou o Beco do Cotovelo, que segundo a descrição, era sinistro e fétido, diferente da larga Avenida que conhecemos hoje por Erasmo Braga. Ao chegar à Travessa dos Ferreiros, região conhecida na época como bairro chinês, o cenário apresentado por Costallat retratou uma viela com casas tão altas que impediam a iluminação solar. Assim, o suspense estava lançado na narrativa a partir da trama que anunciava o medo da escuridão associado à contravenção:

E não se vê mesmo nada. Anda-se às apalpadelas. Pisa-se, com incerteza, como cegos. E o receio de ser assassinado, ali, sem mais nem menos, sem barulho, em pleno silêncio, sob a garganta de quem passa.

Percebe, de quando em quando, uma sombra.

[...]

Espera-se surgir um punhal a cada instante.

Uma sombra que se mexe – um chim!

Passa-se. O chinês não se alterou. Ficou-se esperando a facada. Ela não veio. Será para outra vez. Mais uma sombra, mais outra. Mais um vulto encostado à parede, mais outro. E vai-se, andando, surpreendido de não se ter sido assassinado ainda²⁶³.

Benjamim Costallat traçou um mundo à margem das regras sociais da cidade, onde o assassinato, no discurso narrativo, se mostrou comum, evidenciando um submundo perigoso nas proximidades da iluminada e luxuosa Avenida Rio Branco. O lugar parecia ser independente e autossuficiente em vigor das suas próprias regras, distante do policiamento local e das vistas dos próprios transeuntes que ali passavam sem nada avistar que não apenas sombras. O autor ficou à espera que ocorresse um crime, parecendo desapontado ao perceber que corria tudo bem.

Ao adentrar na *fumerie* chinesa, Costallat descreveu o espaço abordando novamente a questão da luminosidade:

Uma luz, não. Havia três luzes, espaçadas. Três luzes anêmicas jogadas aqui, mais além, acolá, sem simetria, em meio de toda aquela escuridão. O ar era abafado. Um ar de cômodo eternamente fechado, onde o sol não entra. Respirava-se com dificuldade.

[...]

Sentia-se, em meio do cheiro desagradável das habitações coletivas, um perfume adocicado e estranho, um perfume de planta e de fruta – o ópio!

As lâmpadas de querosene, com a sua luz vacilante e amarelada, iluminavam as fisionomias mais amarelas ainda dos viciados, em êxtase!²⁶⁴

²⁶³ COSTALLAT, Benjamim. Mistérios do Rio – Os fumantes da morte. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 mai. 1924, p.9.

²⁶⁴ Idem.

O antro de viciados em ópio não foi descrito como um meio agradável e iluminado, mas com características que tinham a função de auxiliar na composição do cenário medonho do submundo. Mais adiante, com o intuito de corporificar a imagem do mal, Benjamim Costallat construiu em torno do chinês de nome Lu-Ki-Kong, dono da *fumerie* chinesa, o aparato perverso do enredo.

Em diálogo, o autor fez algumas indagações que ficaram sem resposta, momento em que se aproveitou para relatar as feições do chinês, a qual representava a própria face do mal:

O chinês, mudo, não respondia. A sua cara era um enigma. Não sabia se ele estava com vontade de me morder ou de me abraçar. Os chineses são assim – um mistério. A fria impassibilidade daqueles olhos em amêndoa, aquelas criaturas amarelas e secas, não demonstram o que são. Só eles sabem o que pretendem. Toda a psicologia prática falha diante daquelas máscaras lívidas, sem movimento, de olhos pequeninos e traiçoeiros²⁶⁵.

Independente da existência das famosas *fumeries* chinesas que abrigavam viciados em diversas cidades do mundo, o autor não abordou apenas a temática da droga. A partir do personagem Lu-Ki-Kong, Benjamim Costallat generalizou e abarcou todos os chineses como portadores das mesmas características de personalidade corrompida, fazendo declarações preconceituosas a respeito de aspectos étnicos e culturais de orientais, materializando, desta maneira, a imagem do chinês como tradutor do meio degradado no imaginário social.

Conforme observou Kalifa, detectar os espaços perigosos de transgressão material e moral no meio urbano era decisivo para a apreensão das realidades e da imaginação da população. O crime e a delinquência produziram na cidade uma geografia do vício e do perigo que foi acompanhada pela literatura, onde autores e escritores eram os responsáveis por forjar a memória destes lugares²⁶⁶.

Neste sentido, a deserta rua onde ficava a *fumerie* chinesa, em “Os fumantes da morte”, foi transcrita por Benjamim Costallat como um local de risco, no entanto, não mais que o túnel que ligava o bairro de Laranjeiras ao Rio Comprido descrito em “O túnel do pavor”.

A crônica contou a experiência do autor ao transitar à noite pelo famoso túnel, conhecido por ser o espaço de habituais atos criminosos. Seguindo a mesma dinâmica de construção textual das narrativas de *Mistérios do Rio*, a trama foi

²⁶⁵ COSTALLAT, Benjamim. Mistérios do Rio – Os fumantes da morte. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 mai. 1924, p.9.

²⁶⁶ KALIFA, Dominique. **Os lugares do crime**: topografia criminal e imaginário social em Paris no século XIX, p.287-289.

acompanhada por um jogo de iluminação que surgia quando a passagem se referia a ambientes seguros, onde a presença do Estado era facilmente percebida, e desaparecia quando a referência dizia respeito a um espaço físico do submundo, onde as regras sociais e morais seguiam um caminho inverso ao do restante da sociedade.

O relato “O túnel do pavor” não só contou a experiência do autor em atravessar o túnel, como expôs o momento anterior, no qual Benjamim Costallat se esforçou para conseguir um motorista que os conduzisse ao destino desejado:

- Quanto quer para nos levar até lá?
- Por dinheiro nenhum. Tenho muito amor ao meu corpo.
- Mas quanto quer? Está bem duzentos mil réis?
- Nem por uma fortuna! Sou casado e tenho filhos. Só quando quiser me suicidar é que lá irei nessas horas da noite²⁶⁷.

O medo e a insegurança transmitidos buscavam gerar expectativas em relação ao que seria narrado. Ao enfatizar que o valor da soma financeira não era suficiente para colocar em risco a vida do motorista, o autor inseriu o túnel na geografia criminal do submundo marcado pela periculosidade e pela falta de policiamento local. Após grande procura, foi sugerido um único motorista, que devido ao seu caráter duvidoso, tinha chances de aceitar a corrida em direção ao túnel do pavor:

- Querem um “chauffeur” maluco, mas maluco mesmo? Vão à Lapa e procurem pelo Oswaldo. É um menino atirado, perigoso e hábil na direção... É o pavor do bairro. Já matou um transeunte numa de suas fantásticas correrias!²⁶⁸
- Após encontrar Oswaldo, Costallat fez a proposta. Ao ouvir a indicação do endereço, o motorista respondeu:
- Como? Onde?
- Ao túnel do Rio Comprido.
- Mas não é possível!
- Por quê
- Porque não! Ninguém está disposto a ser atacado pelas costas, no escuro, sem mais nem menos!
- Mas nós não seremos atacados!
- Que garantias o senhor me dá?
- Vamos com o Sr. Vulpiano Machado, investigador do 6º distrito, e ele se responsabiliza pela nossa vida!
- O “chauffeur” sorriu:
- Vê-se que o senhor não sabe o que é o túnel do Rio Comprido²⁶⁹.

²⁶⁷ COSTALLAT, Benjamim. Mistérios do Rio – O túnel do pavor. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 mai. 1924, p.9.

²⁶⁸ Idem.

²⁶⁹ Idem.

Nota-se que nem o motorista “maluco”, de caráter duvidoso e com um passado que envolvia mortes, aceitou de pronto a proposição. O motorista justificou-se pelo fato do local ser mal iluminado e abrigar uma gama de assassinos e contraventores que aproveitavam o fato do lugar ser deserto e escuro para porem em prática as ações criminosas.

A carência de iluminação favorecia os atos ilegais, fazendo do local um retrato do submundo do crime. O espaço regulava leis e códigos específicos, e a presença de um agente policial não era suficientemente capaz de atrapalhar o andamento das atividades dos sujeitos em desvio. A segurança se apresentava de forma diversa da existente na cidade, pois não havia os mesmos parâmetros de distinção das hierarquias políticas, sociais ou de gênero, onde todos que passavam pelo túnel do pavor representavam uma oportunidade de ação aos bandidos.

O bairro da Lapa, onde se passou a cena com o motorista, foi descrito como bem iluminado:

A cidade corria, iluminada, diante de mim e eu não a via, não me interessava por ela, tão agitados tinham o cérebro e os pensamentos.

Postes acesos, lanternas, vitrinas brilhantes de luzes, bondes iluminados passavam, às pressas, como fagulhas, vertiginosos como relâmpagos, e só deixavam no meu espírito ausente um rastro luminoso e rápido²⁷⁰.

O discurso narrativo utilizou elementos que traduziam a civilidade e a modernidade do espaço urbano, com focos de luz vindos de diferentes lados para contrapor ao ambiente sombrio e deserto do túnel. O jogo de iluminação se enfraquecia à medida que Benjamim Costallat se deslocava do espaço seguro e iluminado para alcançar os arredores do túnel, avisando, desta maneira, que o perigo se aproximava:

Tínhamos passado pelo Cemitério da Ordem Terceira, em Catumbi. Subíamos a Rua Itapirú. Agora o nosso carro saía da rua iluminada, onde o bonde passa, onde há casa e vida, e galgava a ladeira Barão de Petrópolis, no morro escuro, deserto e pavoroso. [...] Como iluminação apenas o luar, às vezes escurecido por densas nuvens²⁷¹.

Benjamim Costallat demarcou o contraste das ruas iluminadas da cidade, onde havia casa e vida, com o túnel do pavor, local de crimes e mortes, fazendo uma articulação para criar medo e sedução pelo universo arriscado e oculto. Ao chegarem ao túnel, o cenário traduzido buscou agravar o pânico da cena: “As

²⁷⁰ COSTALLAT, Benjamim. Mistérios do Rio – O túnel do pavor. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 mai. 1924, p.9.

²⁷¹ Idem.

paredes do túnel escuro gotejavam. Caía água. E nós rodávamos para o desconhecido em plenas trevas. Tinha desaparecido a paisagem, o mato, tudo. E nem mais a lua via-se no céu²⁷².”

O mesmo se passou quando, após terem percorrido o trajeto desejado, o automóvel se distanciou do local de perigo: “A lua impassível e branca clareava agora as Laranjeiras aos nossos pés. O Pão de Açúcar e a sua massa de granito surgiam de um mar prateado de reflexos. O ambiente era de calma, de tranquilidade e de beleza²⁷³”. Conforme o risco diminuía, a iluminação aumentava para compor o cenário de transição das cenas, frisando o deslocamento geográfico do submundo e o acesso ao mundo urbano e iluminado da cidade.

Construindo uma topografia criminal do Rio de Janeiro, Benjamim Costallat no relato de “O túnel do pavor” comparou as diferentes regiões que apresentavam perigo extremo, se baseando em critérios, como a presença de habitantes, ou até mesmo de agentes da segurança pública, para hierarquiza-las, justificando seu parecer com base em outra das narrativas de *Mistérios do Rio*: “A favela que eu vi”:

Ligando as Laranjeiras ao Rio Comprido, toda aquela zona do túnel é o lugar mais ermo e mais perigoso do Rio de Janeiro.

A favela é sinistra, mas é povoada. A Saúde, o túnel João Ricardo, a ponte dos Amores, a Marítima, são zonas trágicas, mas habitadas. Lugares onde, se há bandidos, há também muita gente honesta. Há a cavalaria e o guarda noturno.

Mas na zona do túnel do pavor não há nada disso. É o pleno deserto. A plena solidão. E o que é pior: há habitantes transitórios que, de quando em quando, vão povoar as suas cavernas – existem verdadeiras cavernas pré-históricas entre as suas rochas – e as suas pequenas casas de sapê, improvisadas, nas encostas do morro.

[...]

E no túnel eles se instalam, como se em sua própria casa estivessem, certos de não serem incomodados. Dormem, comem e amam²⁷⁴.

Havia diversos mundos paralelos e submersos no mundo da cidade, cada qual com características peculiares relacionadas ao espaço disposto no ambiente. O túnel do pavor dispunha de habitações que hospedavam os criminosos que se revezavam no local, se tratando, segundo Costallat, de delinquentes vindos da Colônia Correccional e da Casa de Detenção. A interpretação do autor sugeriu que todos os habitantes do túnel eram criminosos procurados pela polícia, um grupo

²⁷² COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio – O túnel do pavor*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 mai. 1924, p.9.

²⁷³ Idem.

²⁷⁴ Idem.

de excluídos que somava basicamente ladrões e assassinos, fugidos ou após cumprirem suas penas, momento em que retornavam às práticas criminosas.

Conforme apontou Kalifa, o significado social de “bas-fond” [submundo] com definição moderna emergiu durante o século XIX: o filósofo francês Émile Littré o descreveu como um grupo de homens desprezíveis, ao passo que Pierre Larousse, pedagogo e enciclopedista também francês, declarou ser “uma classe de homens degradados pelo vício e pela miséria²⁷⁵”, definição mais sensível relativa aos mecanismos sociais e morais que engendravam a baixeza. Portanto, a penúria extrema possui o mesmo registro semântico que “bas-fond” [submundo], o qual traduz não só o vício, a trapaça, a delinquência e a promiscuidade, como também a miséria e a pobreza. Estes estados são associados à ideia de uma contra-sociedade hierarquizada de um mundo ao avesso, com códigos e linguagens específicos para disfarçar as ações culposas²⁷⁶.

Parte dos contraventores miseráveis que habitavam “O túnel do pavor”, possivelmente, frequentavam as jogatinas de “O jogo do ‘Bull-dog’”, relato onde foi descrito o espaço de lazer das classes pobres e criminosas no centro do Rio.

A construção da aparência de Bull-dog, dono da casa que funcionava como cassino clandestino, acompanhou a caracterização do cenário corrompido, anunciando o tipo de enredo que seria desenvolvido na trama: “O homem de nariz quebrado não podia deixar de ser o ‘Bull-dog’, um dos grandes chefes da misteriosa população de malandros do Rio de Janeiro²⁷⁷”. De acordo com a designação do autor, havia uma população misteriosa, ou seja, uma sociedade anônima que fazia parte de outro entendimento sobre população, mas nem por isso deixava de criar mecanismos de lazer e sobrevivência com regras próprias reguladas por um chefe.

Benjamim Costallat apontou os homens presentes no recinto, havendo um marinheiro e um soldado do batalhão naval, ambos fardados. “O resto eram embarcações em mangas de camisa, homens do mar de blusas azuis, e muitos malandros, desses malandros cuja única ocupação é viver contando com o bolso do vizinho²⁷⁸”.

²⁷⁵ KALIFA, Dominique. **Les bas-fonds** – Histoire d’un imaginaire, p.10.

²⁷⁶ Ibid, p.17.

²⁷⁷ COSTALLAT, Benjamim. Mistérios do Rio – O jogo do “Bull-dog”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 31 mai. 1924, p.9.

²⁷⁸ Idem.

Parte dos frequentadores do cassino de Bull-dog, pertencentes a diferentes patentes da marinha nacional, se referia a funcionários do Estado inseridos formalmente no mercado de trabalho. Esses trabalhadores se mesclavam aos trabalhadores informais e aos malandros que se mantinham através da criminalidade. Nota-se, portanto, a troca de experiências e sociabilidades entre os diferentes grupos sociais e econômicos nos espaços de lazer ilícito, onde o mundo dos códigos legais e de ética se entrelaçava com o universo ilegal da contravenção.

Além dessas figuras, adentrou ao recinto uma personalidade importante do mundo do crime, um adolescente que desfrutava de grande prestígio entre os demais. Em diálogo, Benjamim Costallat expôs a inversão de valores morais que regia o submundo do crime:

- Sabe quem é aquele? [...] Um grande arrombador!
- Esse grande foi dito como quem dissesse com entusiasmo – um ilustre arrombador!
- É bom de fato?
- Maravilhoso arrombador. Não há cofre, não há fechadura, não há portão que resista a sua habilidade. É um dos mais famosos arrombadores que temos.
- Veja, tão moço. E Já em plena glória!²⁷⁹

Ao cumprimentar os jogadores do ambiente, o rapaz foi bem aclamado, “e com elegância, como se estivesse no Jockey Club, teve um cumprimento amável, de homem de sociedade, para todos os lados²⁸⁰”. Nota-se a comparação que Costallat destacou ao confrontar o mundo social da cidade com o submundo do crime, cada qual com as suas regras normativas e valores culturais e econômicos próprios. O adolescente desfrutava de grande privilégio no meio corrompido da mesma maneira que uma ilustre figura da política nacional ou da alta sociedade carioca, uma vez que se elevava entre os demais por suas competências profissionais que fomentavam grande admiração e fascínio no universo criminal.

Ao detalhar o espaço interno do cassino, o discurso narrativo determinou a face de um mundo alternativo, fazendo assimilar no imaginário social a representação do submundo dos viciados em jogo pertencentes aos setores sociais mais baixos.

Estávamos em um dos mais perigosos antros do Rio de Janeiro. Imaginem uma espécie de porão, a luz ali é de porão, uma espécie de alcova, sem

²⁷⁹ COSTALLAT, Benjamim. Mistérios do Rio – O jogo do “Bull-dog”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 31 mai. 1924, p.9.

²⁸⁰ Idem.

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 sebento, alguns níqueis, e ao redor de tudo isso umas caras, atentas e febris... E que caras! Que fisionomias! Que máscaras patibulares e sinistras!²⁸¹

A temática da luminosidade voltou a aparecer como uma referência a um lugar desasseado, não higiênico e não confiável. A alcova tratava-se de um espaço de jogatina destinado a pessoas pobres que disputavam ali alguma quantia financeira que pudesse auxiliar a vida na cidade. Preocupações que diziam respeito à higiene e à saúde eram inexistentes naquele local. “Um negro, de grandes beijos pendentes, a cara cínica, dava as cartas com as suas imensas mãos muito sujas²⁸²”. O lugar era imundo e fedido, principalmente por haver, no canto da alcova, um tanque que servia de vaso sanitário, o que fazia exalar um forte odor que não podia ser amenizado devido à falta de água no local.

Em frente ao tanque havia um cartaz que dizia “É proibida a entrada a ladrões conhecidos²⁸³”. Se o espaço era destinado ao entretenimento ilegal, tendo como público alvo as escalas inferiores da hierarquia social que envolvia criminosos e arrombadores em geral, o cartaz enfatizando “ladrões conhecidos” somente poderia se referir a bandidos procurados pela polícia ou por algum inimigo violento.

Nota-se, deste modo, que o jogo do Bull-dog, apesar de ilegal e abrigar contraventores locais, não deixava de possuir regras rígidas de controle. Não se tratava de uma questão moral colocada aos frequentadores da alcova, mas de uma questão que compreendia a segurança do estabelecimento clandestino em relação ao seu funcionamento, tendo como intuito evitar qualquer tipo de deflagração armada à procura de um cliente. O cerne da informação não atingia os ladrões de forma ampla, os quais eram bem vindos ao local, mas aos ladrões conhecidos e reconhecidos, os quais poderiam ameaçar o bom andamento das atividades ilícitas.

A essência da frase de aviso em frente ao tanque comportou um paradoxo. Benjamim Costallat sublinhou a sinceridade do cartaz de Bull-dog, a qual somente

²⁸¹ COSTALLAT, Benjamim. Mistérios do Rio – O jogo do “Bull-dog”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 31 mai. 1924, p.9.

²⁸² Idem.

²⁸³ Idem.

fazia sentido em um espaço contraventor, pois nos ambientes que funcionavam em acordo com a lei, a franqueza não era moralmente possível. A contradição existente demonstrou que nos espaços ilegais não havia a dissimulação, pois os criminosos em seu lazer se encontravam à vontade, não necessitando manipular o seu caráter, e de certa forma, detinham uma honestidade peculiar que acompanhava a dinâmica e as regras compartilhadas no meio social inferior ao mundo da cidade. Em contrapartida, em lugares socialmente respeitados, como os espaços de diversão das elites cariocas, onde também se praticavam atos ilegais, no entanto, ocultos pelo prestígio ou por recursos financeiros dos sujeitos envolvidos, vigorava-se o fingimento e a ambiguidade de valores.

As histórias sobre crimes geralmente se utilizaram de um sistema estrutural simplificado, onde os personagens e as situações são polarizados com a finalidade de sublinhar a oposição entre as elites e as classes pobres. De acordo com Kalifa, “altamente produtiva no plano do romance, tal oposição exige, entretanto, uma topografia adaptada; e é por isso que transitamos tão frequentemente da opulência dos belos bairros ao pavor gerado pelas imagens do submundo²⁸⁴”.

Utilizando-se deste sistema estrutural simplificado, Benjamim Costallat transitou entre os ambientes degradados e corrompidos sem deixar de construir narrativas que abrangessem o mundo burguês carioca. Desta maneira, delimitou os espaços de lazer destinados às elites para contrapor aos ambientes de diversão dos setores baixos, hierarquizando a escala social e geográfica do entretenimento.

Na narrativa “Os mistérios do bacará”, Benjamim Costallat descreveu o local onde corriam jogatinas destinadas às altas camadas sociais. Conforme disse o autor, fisionomias angustiadas demonstravam o seu vício. No entanto, o vício ocorria sobre um pano verde, rodeado de belas mulheres e muito bem iluminado por suntuosos pontos de luz.

A atividade de lazer das elites apresentou o mesmo tipo de vício em jogo exposto em “O jogo do ‘Bull-dog’”, contudo, a descrição do espaço não remeteu ao antro degradado do submundo, pois se tratava de atividades praticadas por um grupo social amparado e protegido pelo Estado, e, portanto, constituía atenção do

²⁸⁴ KALIFA, Dominique. **Os lugares do crime**: topografia criminal e imaginário social em Paris no século XIX, p.304.

autor somente na medida em que servia para contrastar com o universo corrompido e decadente.

O estudo de Felipe Magalhães, sobre o jogo do bicho no Rio de Janeiro entre 1890 e 1960, pode auxiliar na compreensão do discurso de Benjamim Costallat no que disse respeito à construção narrativa dos espaços de diversão das elites, os quais eram diferenciados dos espaços de diversão das classes pobres.

No momento em que o Rio de Janeiro se modernizava, estava em jogo tanto a higienização e o saneamento da cidade, quanto os de sua população, e a cultura do entretenimento, de acordo com as expectativas das autoridades municipais, deveria não somente distrair os moradores, mas, principalmente, educa-los e incentiva-los às atividades laborais. O Estado aliava a diversão à utilidade pública, e controlava as permissões de funcionamento dos espaços de lazer exigindo, entre outros, um parecer emitido pela Inspetoria de Higiene. Neste cenário, as corridas de cavalos era um esporte elitista que permitia apostas apenas às camadas sociais mais altas. Os clubes de turfe ganharam força enquanto um espaço privilegiado para atender as elites que desejavam apostar. O Código Penal de 1890 não as proibia, e para justificar a permissão, as autoridades alegavam que a competição pressupunha esforço, valentia e habilidade, pois dependiam de uma gama de qualidades do jóquei e do cavalo para a conquista da vitória, em contraposição aos jogos de azar, os quais compreendiam apenas a sorte dos apostadores²⁸⁵.

As autoridades municipais tinham grande dificuldade em definir uma política coerente para as proibições e permissões dos espaços de diversão. As apostas aos cavalinhos de pau tiveram seus momentos de ilegalidade, mas a partir de 1921, com a publicação do Decreto nº 14.808, o jogo passou a ser permitido apenas em cassinos e clubes legalizados. O acesso a estes espaços, assim como a participação nos jogos de azar, somente poderia acontecer mediante apresentação do título de sócio efetivo, contendo nome, endereço, profissão e principais sinais físicos. Como se observa, o jogo de azar não era proibido no país, mas censurado apenas aos setores sociais mais baixos. Em contrapartida, de acordo com Magalhães, o jogo do bicho nasceu no antigo Jardim Zoológico em Vila Isabel, em um primeiro momento, foi entendido como uma diversão que traria benefícios

²⁸⁵ MAGALHÃES, Felipe Santos. Ganhou, leva!: O jogo do bicho no Rio de Janeiro (1890-1960), p.41-55 e 197.

físicos, culturais e intelectuais à população. Entretanto, quando a prática do jogo se consolidou e percebeu-se que os apostadores pertenciam às classes populares, diferente dos que se entretinham com as corridas de cavalo, as ações repressoras começaram a ganhar força. Portanto, o que estava em questão não eram os jogos de apostas em si, mas quem e como poderia se divertir com eles²⁸⁶.

A proteção das elites pelo Estado dava-lhe liberdade para usufruir de práticas que eram proibidas entre as classes populares, demarcando assim os distanciamentos nos tipos de lazer e nos locais onde ocorriam. A descrição do cassino em “Os mistérios do bacará” traduziu um espaço de diversão das camadas sociais mais altas, onde os frequentadores apostavam de maneira semelhante aos do “O jogo do ‘Bull-dog’”, entretanto, se encontravam em dia com a legalidade. O discurso narrativo enfatizou a iluminação excessiva do ambiente, onde a luz foi associada a todo um universo positivado culturalmente por parte da sociedade que detinha o controle.

Por se de tratar de um espaço moderno e higienizado, a questão da luminosidade de “Os mistérios do bacará” despontou como expressão do progresso e da civilidade cultuados pela burguesia: “A sala de jogo ardia toda em luz. Grandes candelabros elétricos iluminavam, de uma luz de dia, a mesa corrompida e verde do ‘bacará’²⁸⁷”.

A aproximação da luz interna com a proporcionada pelo sol indicou que o que estava por vir não se tratava de algo proibido ou ilegal. A iluminação do cassino, ainda que não natural, contrastou com a penumbra dos ambientes infectos e ilegais de outras narrativas de *Mistérios do Rio*, as quais se enquadraram num mundo paralelo. A luminosidade ressaltou e definiu os tipos de ambientes frequentados pelos diferentes setores sociais, ordenando-os em uma hierarquia que contribuiu para contrapor o luxo das camadas altas à miséria do submundo, associando o tipo de luz local ao tipo de atividade praticada nos diferentes espaços.

No mesmo sentido, em “Quando os ‘cabarets’ se abrem”, o ambiente foi retratado como bem iluminado, pois se tratava também de um cassino frequentado pelas elites, o que indicava o circuito de lazer do grupo social protegido pelo

²⁸⁶ MAGALHÃES, Felipe Santos. Ganhau, leva!: O jogo do bicho no Rio de Janeiro (1890-1960), p.59, 67-68.

²⁸⁷ COSTALLAT, Benjamim. Mistérios do Rio – Os mistérios do bacará. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 mai. 1924, p.9-10.

Estado, onde as práticas imorais corriam em liberdade, demarcando, deste modo, as distinções entre as diferentes camadas da sociedade.

Na noite escura e silenciosa da cidade, os “cabarets”, rubros e iluminados, têm uma vida à parte, cheia de mistérios. Nesses palácios noturnos do jogo e da prostituição não se pensa, nem se age, como durante o dia, na vida normal da cidade. Há uma população de “cabarets”, diversa, inteiramente diversa, da outra que se deita às dez horas e se levanta às sete da manhã. A população dos “cabarets” deita-se a hora em que a outra acorda e levanta-se nos primeiros momentos do crepúsculo.

Nada, pois, de extraordinário que, vivendo eternamente sob uma luz artificial e falsa, a população dos “cabarets” pense de modo diverso da outra população da cidade – a que vive a plenos pulmões, em plena luz do dia!... No silêncio das horas da noite, o “cabaret” é um berro constante, iluminado de luzes diabólicas e sangrentas. Os risos são falsos, a alegria é enganadora e todos aqueles lábios mentem²⁸⁸.

O relato apontou para uma população diversa da existente na cidade, uma sociedade diferente que seguia uma lógica de comportamento oposta ao restante do corpo social, com horários e costumes alternativos e contrários aos hábitos higiênicos e saudáveis que as ações governamentais se esforçavam para incutir na população.

O discurso narrativo caracterizou o cabaré como um espaço degradado e corrompido, onde o vício do jogo ajudou a assimilar nos leitores de *Mistérios do Rio* a ideia de um submundo habitado pelas elites. Benjamim Costallat associou a iluminação artificial do cassino à transgressão dos modos de conduta da vida moderna, tendo em consequência a geração de um mundo à parte, com sua própria dinâmica e regras diversas do cotidiano diurno. O dia iluminado pelo sol era o que ele entendia por normal, segregando os espaços noturnos de lazer por seus hábitos duvidosos.

Entretanto, de forma diversa, na crônica “No bairro da cocaína” a questão da luminosidade apareceu de uma maneira específica, menos associada à escuridão que ao perigo que o deserto do espaço público impunha por conta do horário. A ação do enredo era corrompida e ilegal, relacionada com o mundo do vício e das drogas. Entretanto, não foram descritos cenários escuros.

Benjamim Costallat quando chegou ao ponto de venda da cocaína, no jardim da Glória à noite, relatou que as alamedas estavam desertas, porém, iluminadas, o que contrapôs, neste sentido, aos ambientes escuros onde foram praticadas ações ilícitas do jogo, dos vícios e da criminalidade em *Mistérios do*

²⁸⁸ COSTALLAT, Benjamim. **Quando os “cabarets” se abrem**, In: *Mistérios do Rio*, p.42-43.

Rio. De fato, por se tratar de um dos principais pontos do bairro da Glória, as ruas possuíam luz elétrica, mas por ser à noite, o espaço público estava esvaziado devido ao fato das pessoas de boa conduta provavelmente já terem se recolhido aos seus lares. Deste modo, apesar de iluminado, o local se mostrava propício ao crime e à contravenção.

“No bairro da cocaína” contou ainda com um mapeamento dos principais pontos de venda e consumo da droga no Rio. A Glória e a Lapa se destacavam como as áreas de maior concentração dos cocainômanos. Todavia, Benjamin Costallat alertou que seu uso se alastrara por toda a cidade, abrangendo a zona sul com os bairros de Copacabana, Botafogo e Leblon, a região central, e alguns pontos na zona norte, como Madureira. Em uma topografia urbana, Costallat detectou as regiões onde mais se consumia a droga, auxiliando, deste modo, seus leitores a se apropriarem de uma experiência narrada sobre a cidade viciada em que viviam.

Mistérios do Rio construiu vários tipos de submundo ramificados no mundo da cidade, vivendo em paralelo com leis e códigos de comportamento específicos que ordenavam as relações sociais alternativas no lugar das regras coletivas da sociedade. Desta maneira, construiu uma topografia criminal do Rio de Janeiro, deflagrando as áreas de baixo e alto risco de periculosidade que demarcaram os espaços da legalidade e da ilegalidade.

Como recurso narrativo para compor os relatos de *Mistérios do Rio*, a iluminação acompanhou o contraste entre os ambientes degradados e aqueles que representavam o controle do Estado nos espaços privados e públicos. Com a finalidade de contrapor os meios corrompidos das camadas inferiores, foram apresentadas descrições de ambientes de lazer das classes sociais mais altas, que apesar de luxuosos e iluminados, não deixavam de comportar forte carga negativa. A caracterização do discurso narrativo de Benjamin Costallat, associada ao jogo de luzes que se alteravam conforme as circunstâncias, contribuiu para dar conhecimento aos leitores da cidade textual no que disse respeito à construção dos diferentes submundos relatados istentes no Rio de Janeiro, habitados tanto pelos setores sociais mais baixos, quanto pelas elites.

5.

Considerações finais

Na série de crônicas *Mistérios do Rio*, veiculada originalmente no *Jornal do Brasil*, foram criados enredos que se relacionaram com o submundo carioca. A ideia de se dedicar a uma construção literária que versasse sobre os aspectos misteriosos do Rio de Janeiro partiu de Benjamim Costallat, segundo o artigo publicado em dezembro de 1922, também no *Jornal do Brasil*, onde o autor buscou angariar investidores que tivessem interesse em investir no novo trabalho. Seu desejo se concretizou pouco mais de um ano depois, sendo a série divulgada durante o mês de maio de 1924. No entanto, foi observada pouca repercussão da obra na imprensa nacional, se comparada aos inúmeros artigos e notas dedicados à *Mlle Cinema*.

Cada narrativa, com início e fim no mesmo fascículo, construiu, em forma textual, a cidade carioca que então se urbanizara e modernizara, expondo aos leitores a degradação moral e material que parte da sociedade vivia e convivia, assim como os espaços da cidade que deveriam ser apreendidos e explorados a partir da leitura das crônicas. Utilizando uma linguagem sensacionalista e melodramática, os *Mistérios do Rio* elaboraram para os consumidores do *Jornal do Brasil* o mundo paralelo do crime, da prostituição, da promiscuidade, dos vícios, das drogas e das injustiças sociais, representando, portanto, uma denúncia relativa à hipocrisia dos valores sociais e morais deturpados que a sociedade burguesa carioca seguia nos anos 1920.

Como estratégia narrativa, Benjamim Costallat utilizou a luminosidade para contrapor os ambientes. Em espaços corrompidos, degradados ou com alto risco de periculosidade foram combinadas iluminações consideravelmente enfraquecidas ou inexistentes, o que tornava o local ameaçador e obscuro, ao passo que os espaços tranquilos ou aparentemente seguros foram descritos como extremamente iluminados e resplandecentes.

A figura feminina obteve grande enfoque nas narrativas a partir de histórias que contavam a vida miserável e sofrida que as mulheres estavam condenadas a viver, caso não seguissem à risca os bons modos e costumes sociais, ou melhor, caso não cumprissem plenamente a sua função social de mãe e esposa dedicada ao lar e à família, tendo como dever a preservação da virgindade e

pureza até o dia do matrimônio. Neste sentido, as construções literárias que envolveram as relações de gênero a partir de relações de engano tiveram como característica principal um forte apelo de caráter pedagógico e educativo.

Ao condenar as personagens a um destino penoso, ou até mesmo tendo como desfecho o falecimento de jovens que não seguiram o padrão de “boa moça”, Benjamim Costallat reservou às mulheres o papel de vítima, não somente de homens oportunistas e maliciosos, mas da sociedade patriarcal e moralista brasileira. Nos relatos, Costallat não apresentou caminhos possíveis que não fosse a desgraça de um futuro degradado, estratégia narrativa que vitimizou a figura feminina e a enquadrou em uma postura passiva de agentes sociais e de acontecimentos externos. O discurso do autor retirou da mulher qualquer poder de ação, buscando direcionar as leitoras de *Mistérios do Rio* a seguirem o comportamento que a sociedade esperava que elas tivessem.

Em relação aos personagens masculinos, Benjamim Costallat não colocou em xeque o caráter e a honestidade de suas práticas, ainda que se tratassem das mais perversas crueldades. Nas narrativas, os homens se aproveitaram de moças e mulheres ingênuas sem responsabilidades sociais, econômicas ou afetivas, fazendo da figura feminina um objeto descartável. Por pior que fossem suas ações, eles se ancoravam na proteção das leis e no julgamento de autoridades do Estado, os quais compartilhavam da permissividade coletiva da sociedade patriarcal.

O que foi discutido nos relatos em relação à figura masculina, quando fora do embate relativo às moças desprotegidas e indefesas, se direcionou para situações de trapaça e manipulação, nas quais os homens ocuparam o lugar de vítima de mulheres experientes e prostitutas que visavam extorqui-los economicamente.

Na medida em que Benjamim Costallat aconselhava as suas leitoras a não seguirem os maus passos das personagens, assim como alertava os leitores a não deixarem se enganar por mulheres interesseiras, ele consolidava a superioridade do comportamento masculino em relação ao feminino, contribuindo, desta maneira, para reforçar as hierarquias de gênero marcantes das primeiras décadas do século XX.

Em paralelo, Benjamim Costallat recriou e relatou o Rio de Janeiro em forma textual, engendrando um imaginário sobre os perigos da cidade e espaços de alto risco de criminalidade. O autor pretendeu que os leitores, no movimento de

assimilação do que era contado nas narrativas, legitimassem as leituras sobre a cidade transformando-as em uma experiência vivida. Costallat construiu aos consumidores de *Mistérios do Rio* uma topografia social e espacial, determinando os lugares bem e mal frequentados ao relatar histórias que relacionavam sociedade e espaços públicos e privados que então surgiam com a modernização do Rio de Janeiro.

Ao escrever sobre temas urbanos da década de 1920, Benjamim Costallat apresentou uma sociedade paralela à da cidade, evidenciando uma rede altamente organizada, portadora de leis, regras e códigos de conduta próprios, os quais eram seguidos por sujeitos que tinham como costumes práticas sociais alternativas e ilegais.

Em relação ao consumo de entorpecentes, *Mistérios do Rio* apresentou uma hierarquia que segregou os lugares de compra e ingestão, assim como os tipos de substâncias que foram utilizadas pelos diferentes setores sociais. O consumo de drogas foi tolerado pelo corpo social, mas os vícios foram separados de acordo com o poder aquisitivo dos personagens, onde cada droga possuía um lugar específico de compra e consumo.

Para as camadas mais baixas da sociedade, foi apontado o ópio consumido em uma das *fumeries* chinesas do centro do Rio, a qual foi caracterizada na narrativa como fétida, imunda e mal iluminada. Tratou-se de um espaço onde espectros de chineses viciados e miseráveis habitavam, executando serviços medíocres em troca de algum alimento que os mantivessem vivos, e, principalmente, em troca de mais ópio, o qual era vendido pelo próprio dono do estabelecimento. A cena relatada demonstrou a imagem do submundo do vício em drogas, um espaço corrompido e de degradação humana.

Entretanto, para o uso da cocaína, tanto a compra quanto o consumo foram retratados de maneira mais leve, ainda que comportassem certa dose de apreensão. Além da irmandade solidária e unida dos usuários de *Mistérios do Rio*, o acesso à cocaína se deu no espaço público iluminado, e o consumo foi realizado em uma pensão frequentada pelos setores médios e altos da sociedade, onde o requinte e as boas maneiras, apesar do ato ilícito, foram preservados por ser um espaço de lazer das elites.

De forma semelhante, o submundo do vício em jogo seguiu a mesma dinâmica narrativa, onde foram delimitados os espaços de lazer destinados às

elites para contrapor aos ambientes de diversão das camadas populares, hierarquizando a escala social e geográfica do entretenimento. O cassino clandestino destinado ao lazer de criminosos e de setores sociais mais baixos determinou a face de um mundo alternativo e de uma sociedade anônima, a qual possuía mecanismos de diversão com regras próprias reguladas por um chefe. O espaço interno era mal iluminado, sujo e mal cheiroso, e preocupações que diziam respeito à higiene e à saúde eram inexistentes no local.

Em contrapartida, o cassino frequentado por personagens pertencentes às elites apresentou o mesmo tipo de vício, mas a descrição do espaço não remeteu ao antro degradado do submundo do jogo das classes populares, pois se tratava de atividades praticadas por um grupo social amparado e protegido pelo Estado. Contrastando com o mundo corrompido e decadente dos setores sociais mais baixos, o discurso narrativo enfatizou a iluminação excessiva do cassino das elites, onde a luz foi associada a um universo positivado culturalmente, um espaço moderno e higienizado que imprimiu a expressão do progresso e da civilidade valorizada pela burguesia.

Com temáticas sobre o submundo urbano do Rio de Janeiro dos anos 1920, os relatos de *Mistérios do Rio* pretenderam orientar os leitores a se ambientarem e se encontrarem na cidade urbana, criando e revelando um imaginário sobre os novos espaços, costumes e vícios da sociedade e de uma contra-sociedade que estava imersa nela. Assumindo o papel de condutor e conselheiro de seus leitores, Benjamim Costallat desejou promover aos habitantes do Rio encontros com a cidade, fornecendo, deste modo, uma topografia urbana de orientação. Em diálogo com os consumidores do *Jornal do Brasil*, o autor buscou fazer com que seus leitores alcançassem uma experiência vivenciada sobre a cidade a partir das leituras das narrativas, como uma espécie de guia para compreenderem o ambiente em que viviam.

Neste sentido, *Mistérios do Rio* visou estabelecer uma comunicação com diversos tipos de leitores, não se direcionando a grupos específicos da sociedade, mas de uma forma ampla, a partir da construção de personagens de diferentes gêneros e classes sociais, como moças e pais de famílias burguesas e empobrecidas, prostitutas bem e mal sucedidas, mulheres iludidas e enganadas, sujeitos ricos e trabalhadores oprimidos, trapaceiros e aproveitadores, toxicômanos de diferentes tipos de drogas e esferas sociais, dependentes químicos

em tratamento e viciados em jogo miseráveis e das elites. Benjamim Costallat abordou variados temas de interesse de diversos grupos sociais, disponibilizando, desta maneira, auxílios e conselhos a diferentes tipos de leitores imaginados por ele, dispostos a conhecer os mistérios da cidade e os embates e adversidades da sociedade através da sua interlocução.

Este diálogo foi estabelecido a partir da versão original de *Mistérios do Rio* publicada no *Jornal do Brasil*, onde o autor construiu estratégias na relação com o seu público do jornal, pretendendo que este adquirisse a cada edição com as novas crônicas, revelações e encontros com a cidade. O livro lançado em setembro de 1924, meses depois da finalização da série no *Jornal do Brasil*, significou o produto final da obra. Ainda que as crônicas tivessem sido reunidas em volume, e que este atendessem a um tipo específico de público, o diálogo construído pelo autor com os consumidores do *Jornal do Brasil* não seria passível de verificação.

6.

Referências bibliográficas

Crônicas de Benjamim Costallat publicadas no Jornal do Brasil:

COSTALLAT, Benjamim. Mistérios do Rio - A favela que eu vi. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 mai. 1924, p.9.

_____. Mistérios do Rio - A pequena operária. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 mai. 1924, p.9.

_____. Mistérios do Rio – Casas de amor. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 mai. 1924, p.9.

_____. Mistérios do Rio – Na noite do subúrbio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 mai. 1924, p.10.

_____. Mistérios do Rio – No bairro da cocaína. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 mai. 1924, p.9.

_____. Mistérios do Rio – O jogo do “Bull-dog”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 31 mai. 1924, p.9.

_____. Mistérios do Rio – O segredo dos sanatórios. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 mai. 1924, p.9.

_____. Mistérios do Rio – O túnel do pavor. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 mai. 1924, p.9.

_____. Mistérios do Rio – Os fumantes da morte. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 mai. 1924, p.9.

_____. Mistérios do Rio – Os mistérios do bazar. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 mai. 1924, p.9-10.

Obras de Benjamim Costallat:

COSTALLAT, Benjamim. **Mistérios do Rio**. Rio de Janeiro: Costallat e Miccolis, 1924.

_____. **Mlle. Cinema**. 4. ed. Rio de Janeiro: Costallat e Miccolis, 1925.

Artigos de Benjamim Costallat:

COSTALLAT, Benjamim. Os mistérios do Rio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 dez. 1922, p.4.

Entrevistas concedidas por Benjamim Costallat:

COSTALLAT, Benjamim. Benjamim Costallat inicia amanhã no Jornal do Brasil os seus Mistérios do Rio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 abr. 1924, p.7. Entrevista.

_____. Os Mistérios do Rio. É esse o título do novo sensacional livro de Benjamim Costallat – O que ouvimos do brilhante novelista, acerca do seu futuro trabalho – Um triunfo infalível. **A Gazeta**, São Paulo, 14 mar. 1924, p.1. Entrevista.

Periódicos diários e semanais:

A.B.C. Rio de Janeiro, maio a setembro de 1924 – Biblioteca Nacional.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, maio de 1924 - Biblioteca Nacional.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, abril de 1923 a março de 1961 – Biblioteca Nacional.

O FLUMINENSE. Rio de Janeiro, maio de 1924 – Biblioteca Nacional.

O JORNAL. Rio de Janeiro, dezembro de 1923 a maio de 1924 – Biblioteca Nacional.

PACOTILHA. Maranhão, dezembro de 1923 – Biblioteca Nacional.

O Imparcial. Rio de Janeiro, dezembro de 1918 – Biblioteca Nacional.

Bibliografia:

ALVES, Ivã. **Imagens da mulher na literatura na modernidade e contemporaneidade**, In: Imagens da mulher na literatura contemporânea. Salvador: NEIM/UFBA, 2002.

BULHÕES, Marcelo. **Um jornalista sedutor: erotismo nas reportagens narrativas de “Mistérios do Rio”, de Benjamim Costallat**. Revista Líbero, Ano XI, n. 22, p.131-140, dez 2008.

CAIMARI, Lila. **Os lugares da desordem**. Uma geografia legal para a Buenos Aires dos anos 1930. Rio de Janeiro: Revista Topoi, v. 12, n. 23, jul.-dez., 2011.

CARVALHO, Danielle Crepaldi. **Os mistérios da cidade moderna**: Os Mistérios de Nova York (1914) e seus congêneres brasileiros. *Sinificação* – Revista de Cultura Audiovisual, v. 42, n. 43, p.74-95, 2015.

CAULFIELD, Sueann. **Em defesa da honra** – Moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940). São Paulo: Editora da Unicamp, 2000.

CHALHOUB, Sidney. NEVES, Margarida de Souza. PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (Orgs.). **História em cousas miúdas**. Campinas: Unicamp, 2005.

CHAZKEL, Amy. **Leis da sorte**: O jogo do bicho e a construção da vida pública urbana. Tradução de Vera Joscelyne. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. v. 6. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A., 1971.

ENGEL, Magali Gouveia. **Gêneros, modernidade e moralidade**: leituras da *cidade submersa* nas crônicas de Benjamim Costallat. *Revista La manzana de la discórdia*, v. 2, n. 1, p.67-73, 2017.

ESTEVES, Martha de Abreu. **Meninas perdidas**: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

FRANÇA, Patrícia. **Livros para leitores**: a atividade literária e editorial de Benjamim Costallat na década de 1920. *Revista eletrônica Cadernos de História*, v.X, n. 2, 2010.

FRANÇA, Patrícia. **Livros para leitores**: a atuação literária e editorial de Benjamim Costallat no Rio de Janeiro dos anos 1920. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2011.

_____. **Livros para leitores**: a atuação de Benjamim Costallat para a ampliação do público leitor no Rio de Janeiro dos anos 20. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2010.

FRITZSCHE, Peter. **Berlín 1900** – prensa, lectores y vida moderna. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2008.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil** – sua história. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

KALIFA, Dominique. História, crime e cultura de massa. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 25, jul./dez. 2012, p.186. Entrevista concedida a Marcos Luiz Bretas e Diego Galeano.

_____. **Les bas-fonds** – Histoire d'un imaginaire. Paris: Éditions du Seuil, 2013.

_____. **Os lugares do crime: topografia criminal e imaginário social em Paris no século XIX**. Rio de Janeiro: Revista Topoi, v. 15, n. 28, jan.-jul. 2014.

MEYER, Marlyse. **Folhetim** – uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MIYASAKA, Cristiane Regina. **Viver nos subúrbios: A experiência dos trabalhadores de Inhaúma (Rio de Janeiro, 1890-1910)**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2011.

NADAF, Yasmin Jamil. **O romance-folhetim francês no Brasil: um percurso histórico**. Rio grande do Sul: Letras - Revista de Pós-Graduação em Letras da UFSM, v. 19, n. 2, jul-dez 2009.

O'DONNELL, Julia. **A cidade branca** – Benjamin Costallat e o Rio de Janeiro dos anos 1920. Campinas: História Social - Revista dos Pós-Graduandos em História da UNICAMP Social, n. 22-23, 2012.

POLESEL, Célia. **Benjamim Costallat: jornalismo e literatura na escrita do submundo**. Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Jornalismo. Bauru, 2006.

PORTOLOMEOS, Andréa. **Benjamim Costallat e uma nova engrenagem na formação de leitores nos anos 20**, In: II Congresso da História do Livro e da Leitura no Brasil. Campinas: 14º Congresso de leitura no Brasil, v. 1, 2003.

SANT'ANNA, Marilene Antunes. **A imaginação do castigo: discursos e práticas sobre a Casa de Correção do Rio de Janeiro**. 2010. 274 f. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

SARLO, Beatriz. **El imperio de los sentimientos** – Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1925). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

SCHETTINI, Cristiana. **Que tenhas teu corpo: uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.

SILVA, Maria Augusta Machado da. **Apresentação**, In: Mistérios do Rio. Coleção Biblioteca Carioca, v. 14. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1990.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

VERRUMO, Marcel Antonio. BULHÕES, Marcelo Magalhães. **A série de reportagens “Mistérios do Rio”, de Benjamim Costallat, como indicativo de um período de transição na história da imprensa brasileira**, In: Intercom –

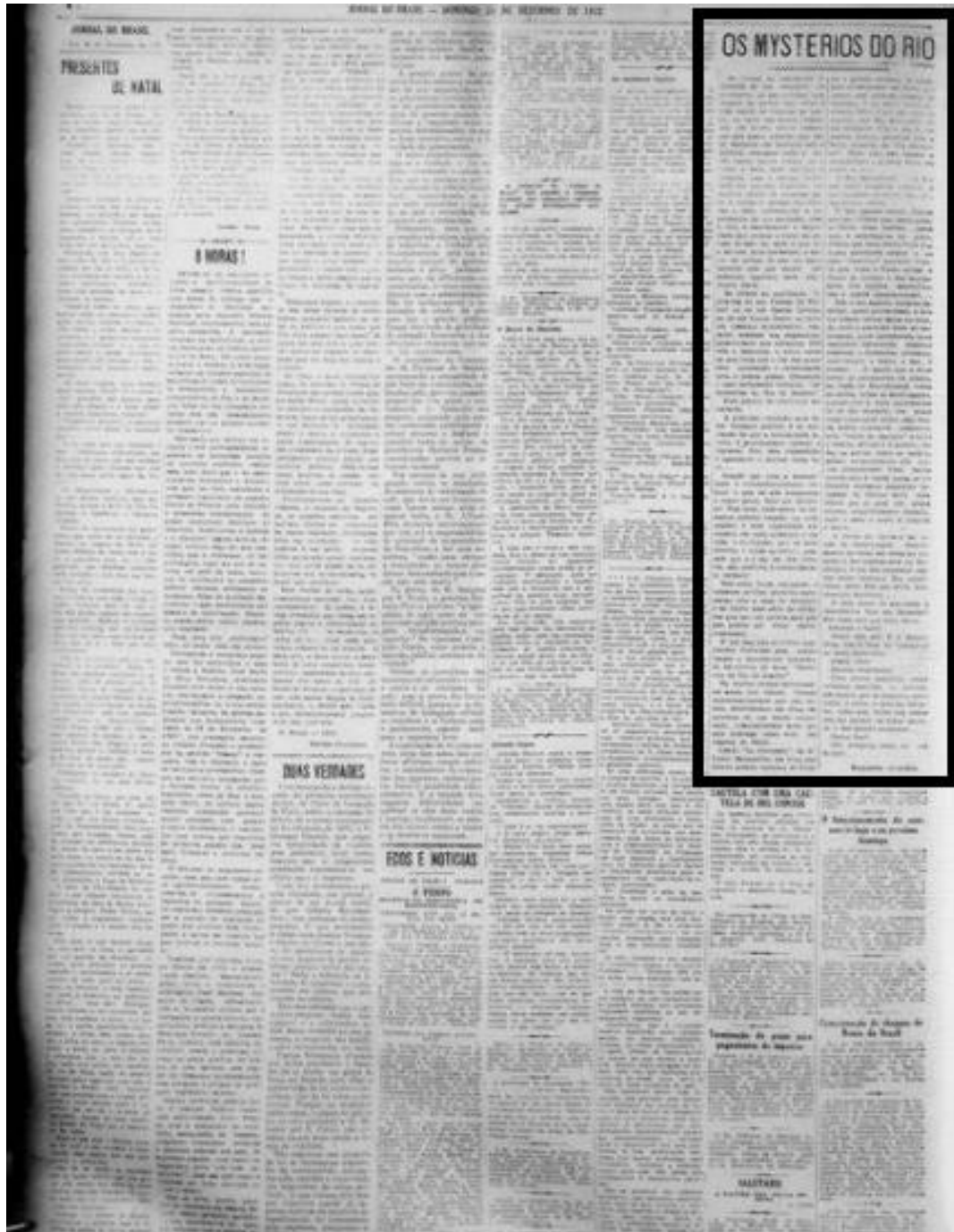
Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Curitiba: 32º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 4 a 7 de setembro de 2009.

VERRUMO, Marcel. **Jornalismo narrativo em tempos de Belle Époque**. Bauru: Revista Faac, v. 2, n. 2, out. 2012/mar. 2013.

7.

Anexos

7.1. Artigo de Benjamim Costallat publicado no *Jornal do Brasil*



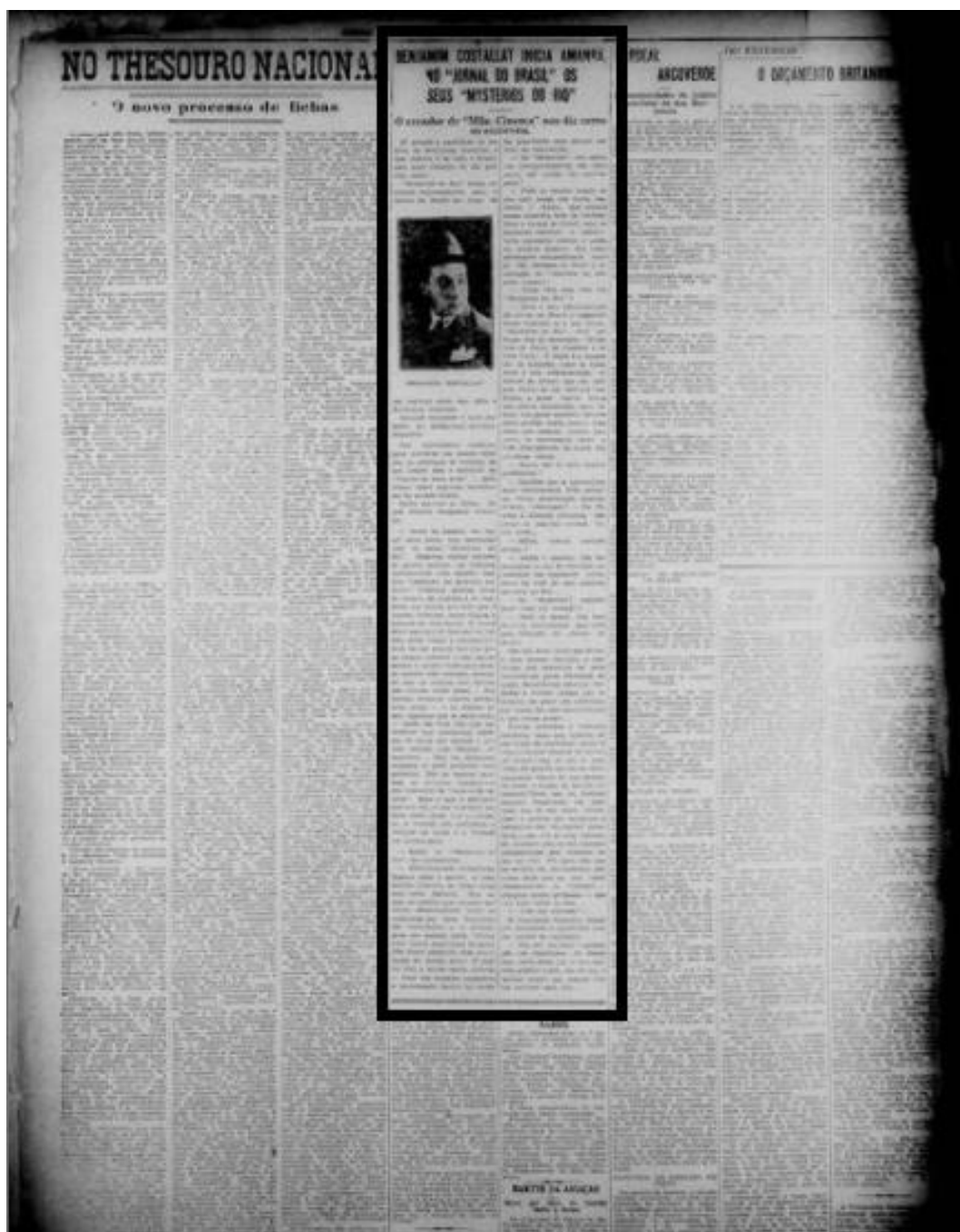
COSTALLAT, Benjamim. Os mistérios do Rio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 dez. 1922, p.4.

7.2. Entrevista concedida por Benjamin Costallat em A Gazeta



COSTALLAT, Benjamin. Os Mistérios do Rio. É esse o título do novo sensacional livro de Benjamin Costallat – O que ouvimos do brilhante novelista, acerca do seu futuro trabalho – Um triunfo infalível. **A Gazeta**, São Paulo, 14 mar. 1924, p.1. Entrevista.

7.3. Entrevista concedida por Benjamim Costallat ao *Jornal do Brasil*



COSTALLAT, Benjamim. Benjamim Costallat inicia amanhã no Jornal do Brasil os seus Mistérios do Rio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 abr. 1924, p.7. Entrevista.

7.4. Publicidade de *Mistérios do Rio* no *Jornal do Brasil*



BREVEMENTE: o “O Jornal do Brasil” começará a publicação dos “Mistérios do Rio” escritos, expressamente para esta folha, pelo sensacional escritor brasileiro: Benjamin Costallat. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 mar. – 3 abr. 1924, p.1.

7.5. Publicidade de *Mistérios do Rio* no *Jornal do Brasil*



BREVEMENTE: o “O Jornal do Brasil” começará a publicação dos “Mistérios do Rio” escritos, expressamente para esta folha, pelo sensacional escritor brasileiro: Benjamin Costallat. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 mar. – 1 abr. 1924, p.6.

7.6. Publicidade de *Mistérios do Rio* no *Jornal do Brasil*



BREVEMENTE: o "O Jornal do Brasil" começará a publicação dos "Mistérios do Rio" escritos, expressamente para esta folha, pelo sensacional escritor brasileiro: Benjamin Costallat. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 abr. – 22 abr. 1924, p.1.

7.7. Publicidade de *Mistérios do Rio* no *Jornal do Brasil*



NO 1º de Maio o Jornal do Brasil começará a publicação dos Mistérios do Rio escritos, expressamente para esta folha, pelo sensacional escritor brasileiro: Benjamim Costallat. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 abr. – 26 abr. 1924, p.1.

7.8. Publicidade de *Mistérios do Rio* no *Jornal do Brasil*



EM 1º de maio Benjamin Costallat inicia no Jornal do Brasil os Mistérios do Rio com A pequena operária. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 abr. 1924, p.1.

[illegible]

COSTALLAT, Benjamim. Mistérios do Rio - A pequena operária. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 mai. 1924, p.9.

7.10. Mistérios do Rio, "A favela que eu vi"



COSTALLAT, Benjamin. Mistérios do Rio - A favela que eu vi. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 mai. 1924, p.9.

7.11. Mistérios do Rio, “Os fumantes da morte”



COSTALLAT, Benjamin. Mistérios do Rio – Os fumantes da morte. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 mai. 1924, p.9.

[illegible]

COSTALLAT, Benjamim. Mistérios do Rio – Casas de amor. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 mai. 1924, p.9.

COSTALLAT, Benjamim. Mistérios do Rio – O túnel do pavor. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 mai. 1924, p.9.



7.14. Mistérios do Rio, "O segredo dos sanatórios"



COSTALLAT, Benjamim. Mistérios do Rio – O segredo dos sanatórios. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 mai. 1924, p.9.

7.15. Mistérios do Rio, “Os mistérios do bacará”



COSTALLAT, Benjamin. Mistérios do Rio – Os mistérios do bacará. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 mai. 1924, p.9-10.

7.16. Mistérios do Rio, “Na noite do subúrbio”



COSTALLAT, Benjamim. Mistérios do Rio – Na noite do subúrbio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 mai. 1924, p.10.

COSTALLAT, Benjamim. Mistérios do Rio – No bairro da cocaína. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 mai. 1924, p.9.

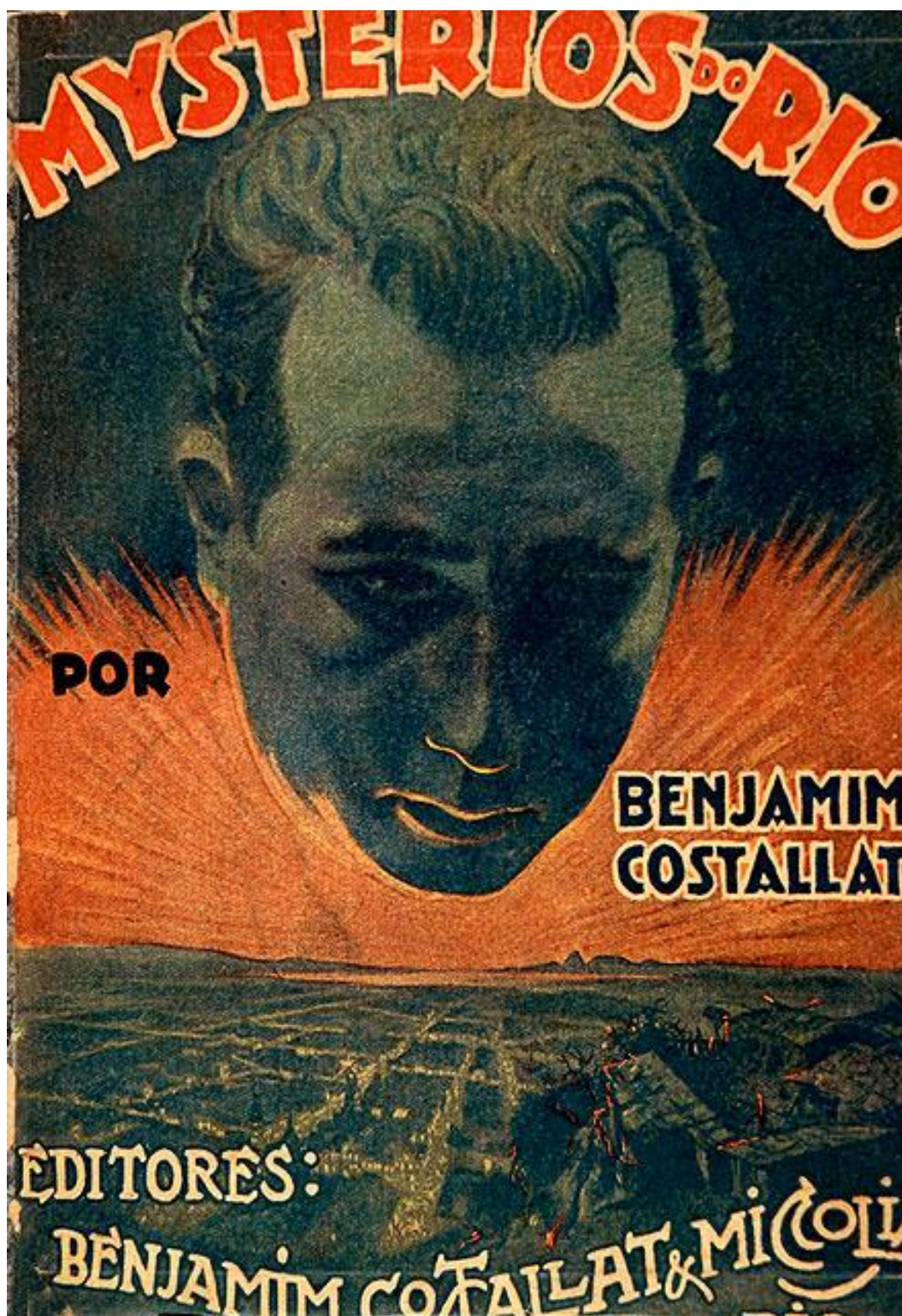


7.18. Mistérios do Rio, “O jogo do Bull-dog”



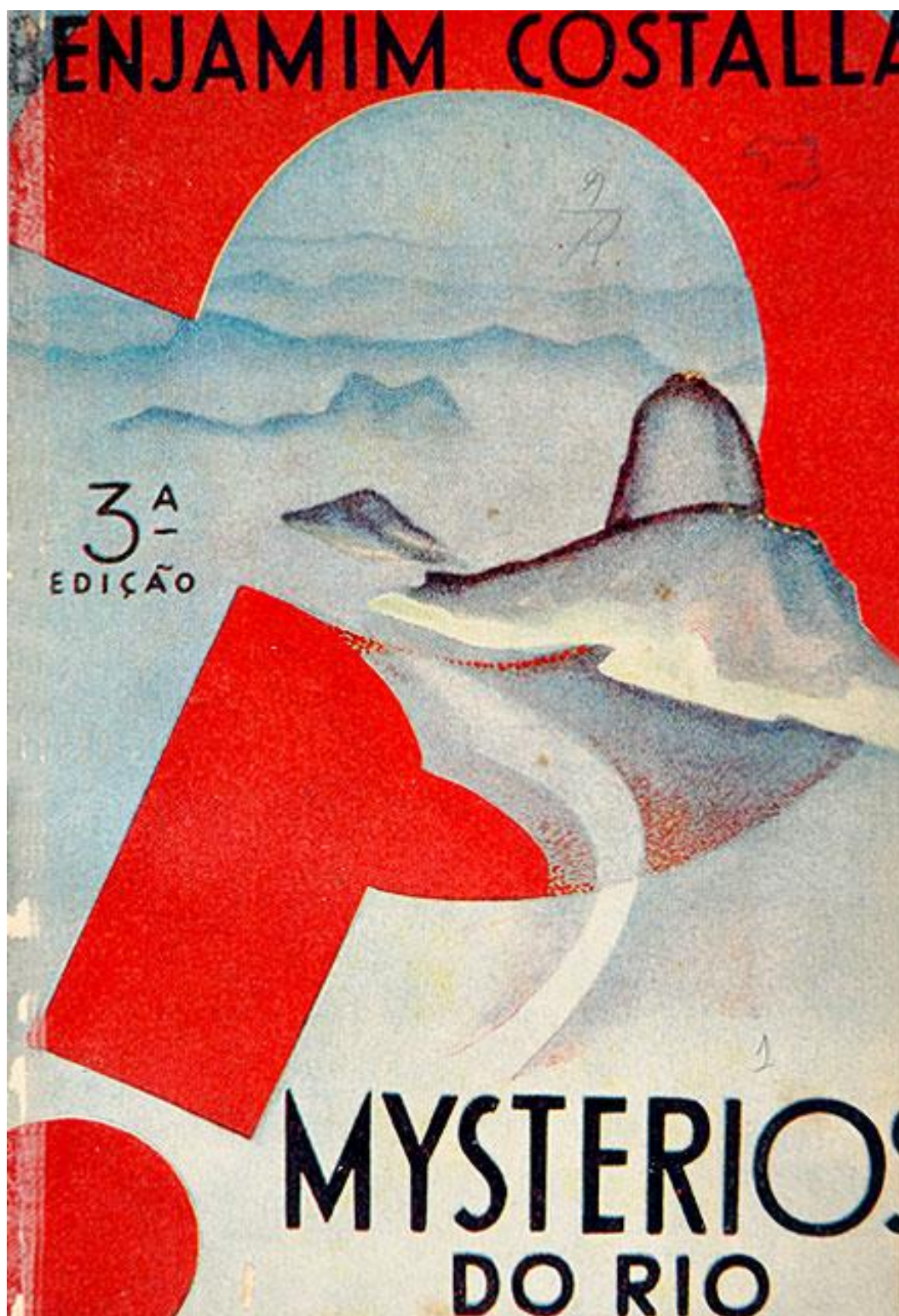
COSTALLAT, Benjamin. Mistérios do Rio – O jogo do “Bull-dog”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 31 mai. 1924, p.9.

7.19. Volume *Mistérios do Rio* em 2ª edição, 1924



COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio*. Rio de Janeiro: Costallat e Miccolis, 1924.

7.20. Volume *Mistérios do Rio* em 3ª edição, 1931



COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio*. 3. ed. Rio de Janeiro: H. Antunes, 1931.