

**CRÔNICA E CARTOFILIA: LITERATURA E FOTOGRAFIA NA
CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DA METRÓPOLE NA *BELLE ÉPOQUE*
TROPICAL**

Marcus Rogério Salgado (UFRJ)

RESUMO: A partir de finais do século XIX, avanços na reprodução de material iconográfico e na arte gráfica criaram uma nova demanda por imagens, da qual resultaram as revistas ilustradas e a ampla circulação dos cartões postais. A popularidade dos cartões postais, que gerou a chamada cartofilia (modalidade de colecionismo focada nos cartões postais), comprova a emergência de uma espécie de iconografia industrial capaz de atender à referida demanda. O objetivo do artigo é analisar as imbricações entre literatura, fotografia e cartofilia no âmbito da *Belle Époque* tropical, considerada como o período enfeixado nas duas primeiras décadas do século XX, momento decisivo para a constituição da modernidade estética no Brasil e cujas transformações urbanísticas tiveram forte impacto sobre a vida social. Para tanto, tomaremos como *corpus* as crônicas publicadas pela revista *Kosmos* entre sua criação (janeiro 1904) e a inauguração da Avenida Central (considerada a síntese do projeto ideológico estético empreendido pelos poderes públicos brasileiros naquele momento).

PALAVRAS-CHAVE: Belle Époque; crônica; fotografia; cartofilia; literatura brasileira.

A importância dos cartões-postais para a vida cultural da *belle époque* ainda não foi devidamente dimensionada. Seu surgimento está diretamente ligado a avanços técnicos ocorridos no último quartel do século XIX que suscitaram uma demanda por consumo de imagens e material gráfico. Diretamente ligado à invenção e consolidação da fotografia e ao desenvolvimento de técnicas de impressão que permitiam a reprodução em massa de imagens, o cartão-postal foi “um poderoso aliado na difusão da imagem fotográfica em seu momento de massificação” (Fabris 1991: 33). Seu surgimento e sua popularidade comprovam a emergência de uma espécie de iconografia industrial capaz de atender à referida demanda.

No Brasil, a circulação dos cartões-postais remonta à última década do século XIX (cf: Daltozo 2006: 19), atingindo seu momento de culminância durante a primeira década do século XX. Os números ratificam o que estamos afirmando, pois “no ano de 1909, quando a população brasileira girava ao redor de vinte milhões de habitantes, circulou pelo Correio a impressionante soma de quinze milhões de cartões postais” (Daltozo 2006: 19).

Nesse quadrante, é possível afirmar que o cartão-postal ampliou consideravelmente a demanda por imagens fotográficas, entre as quais destacavam-se aquelas de temática urbana, retratando cidades e paisagens. A partir de 1900, Marc Ferrez – cuja fotografia privilegiava cenografia e temas urbanos – coloca em circulação postais com seus registros fotográficos do Rio de Janeiro e, a partir de 1902, não param de surgir no mercado gráfico grande quantidade de postais tematizando a Capital Federal. Em 1904 é fundada, no Rio de Janeiro, a Sociedade Cartófila Internacional Emmanuel Hermann, que dispunha de uma publicação própria e contava entre seus membros tanto fotógrafos e editores de cartões postais (como Augusto Malta) como entusiastas da novidade (os poetas Olavo Bilac e Guimarães Passos), “marcando a aproximação entre os atos de produção e recepção da imagem” (Velloso 2000: 131).

Avanços técnicos na indústria gráfica verificados entre nós a partir do início do século XX não ficaram restritos ao segmento dos cartões postais. Juntamente com novidades como o cartão-postal e os dispositivos óticos (dioramas, panoramas, a fotografia e o cinema), revistas e jornais também foram afetadas pelas transformações técnicas no campo da reprodutibilidade da imagem, marcando, assim, a emergência de “outras formas de difusão impressa da imagem” (Sotilo 2014: 2).

Foi nesse contexto que surgiu *Kosmos*, uma das pioneiras revistas ilustradas no Brasil. Publicada mensalmente entre janeiro de 1904 e abril de 1909, totalizando sessenta e quatro números, nela escreveram os principais nomes da literatura brasileira do período: Olavo Bilac, João do Rio, Gonzaga Duque, José Veríssimo, Alberto de Oliveira, Medeiros e Albuquerque, Arthur Azevedo, Coelho Netto, Emílio de Menezes etc. *Kosmos* também chamava atenção pela qualidade gráfica, desde o uso da impressão em cores e de materiais nobres até a diagramação, passando, obviamente, pela fotografia. Fartamente recheada com imagens, em *Kosmos* a fotografia era uma linguagem privilegiada por seus editores, como dão conta as frequentes fotorreportagens que a ilustravam. Curiosamente, muitas dessas fotorreportagens traziam, por conta do enquadramento, da temática e do tratamento composicional, notável influência do cartão-postal, que, naquele momento,

notabilizava-se por suas vistas e temas urbanos (igualmente privilegiados pela revista), encetando, assim, relações bastante particulares entre palavra e imagem.

Como ressalta Antonio Dimas (1983: 5), “deslumbrada com as possibilidades expressivas da fotografia e com a impressão em cores, a redação esforçava-se no sentido de tudo ilustrar, o que, muitas vezes, relegava o texto escrito a um plano inteiramente secundário”. Nessa coabitação com a fotografia, a literatura acabaria por mimetizar a linguagem emergente, compondo e revelando imagens verdadeiramente fotográficas, que, por sua vez, refletem a fascinação da época com o cartão postal. Em *Kosmos*, muitos textos funcionam como registros verbais de paisagens e aspectos arquitetônicos ou urbanísticos, contendo forte apelo imagético. Isso se verifica sobretudo entre os cronistas, que, com o aparato gráfico disponibilizado pela revista, conduziam a crônica para um território limítrofe ao da visualidade.

A reforma encetada por Pereira Passos implicava na “construção do cenário de cartão-postal, que dava à Cidade do Rio de Janeiro um status de cidade cosmopolita” (Machado 2008: 135). Assim, se a cartofilia privilegiava as imagens urbanas, a Capital Federal – em processo de reurbanização – tornava-se o tema favorito especialmente dos cronistas, sempre ocupados com a pauta do dia.

No primeiro número da revista, Olavo Bilac reforça as intenções da nova publicação:

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

O primeiro número de *Kosmos* ostenta – coabitando com fotografias de canhões, estátuas e celebridades políticas, jurídicas, diplomáticas, teatrais e literárias – uma série de postais das Cataratas do Iguaçu. Em consonância com o editorial do primeiro número – no qual *Kosmos* prometia fornecer “um artístico álbum das nossas belezas naturais” (Behring 1904: 6), objetivo partilhado com os cartões-postais, com sua ênfase em paisagens –, a série de fotografias das Cataratas do Iguaçu reforça a ideia de magnitude das riquezas encontradas em *terra brasilis*, obedecendo, por sua vez, ao diapasão da política de propaganda do Brasil no exterior característica do período. Outros números da revista apresentam paisagens e habitantes brasileiras (como o segundo, em que se veem indígenas e seringueiros do Acre) lado a lado com cartões-postais da Capital Federal. A

crônica, por sua vez, mostrava-se permeável à fotografia e à cartofilia, a ponto de apresentar uma série de descrições panorâmicas de paisagens.

É o que verificamos em uma crônica de Bilac presente no segundo número. Ela começa exaltando Petrópolis, oferecendo ao leitor uma vista da cidade serrana, a que descreve “como uma rainha sobre um trono, coroada de rosas vermelhas e de camélias alvas, cortejada pela gente feliz e elegante” (Bilac 1904b: 4). A seguir, temos um longo elogio ainda das paisagens montanhosas, só que das Paineiras, na qual não estão ausentes o elemento pitoresco e a exaltação da magnificência da natureza, bem como a insistência por atrair a atenção do morador do Rio de Janeiro para os cartões-postais que a cidade oferece.

As obras propriamente ditas começam a aparecer no terceiro número de *Kosmos*, que é, ele todo, um elogio à reforma urbanística que pretendia transformar a antiga capital do Império (a Constantinopla tropical visionada por Pedro II) em cidade moderna e cosmopolita (à maneira da Paris de Haussmann) a sediar a capital da República. A pauta e o tom elogiosos estendem-se até o número seguinte, ao tratar do concurso de fachadas, que, para Bilac, era garantia do êxito estético da abertura da Avenida Central. Nessa crônica, Bilac não chega a traçar uma imagem do futuro urbanístico da cidade, mas define tudo o que, em sua opinião, deveria ser extirpado da paisagem urbana em prol da modernização: “os chalés, as platibandas com compoteiras, as casas com alcovas, os sotãozinhos em cocuruto, os telhados em bico, as vidraças de guilhotina, as escadinhas empinadas, os beliquetes escuros, os quintais imundos, os porões baixos” (Bilac 1904c: 5). Para Bilac, a paisagem urbana a ser configurada pela Avenida Central implicava “prédios bem construídos, elegantes ou suntuosos” (Bilac 1904c: 5).

O processo de construção da metrópole é tematizado em uma longa crônica do nono número, assinada por Mariz e Carvalho, na qual o cronista consigna tanto o trabalho de demolição como as expectativas implicadas na imagem de futuro que se desenha para a Capital Federal:

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

passa, indiferente e apressada, a turba de operários arquejando suarentos.
(Carvalho 1904: 3)

Essa crônica de Mariz e Carvalho deixa claros os vínculos que se estabeleciam entre linguagem verbal e linguagem visual em *Kosmos*. A motivação da crônica é o registro do presente, propósito que a irmana com a fotografia. Ao oferecer ao leitor uma série de fotogramas da desmontagem de um modelo urbanístico condenado ao desaparecimento, a organização estética da informação nessas cenas descritivas é conforme ao que se veio a chamar de pictorialismo (vigente na fotografia da época), pelo qual a reprodução verista dos objetos é substituída pela estetização dos mesmos. O tratamento plástico-visual da linguagem verbal e a estratégia retórica de organização discursiva a partir de imagens seriadas são por demais evidentes em passagens como essa:

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

Para Mariz e Carvalho, as ruínas são um motivo estético que carrega em si a força da ação afirmativa: a potência destrutiva pressupõe a reconstrução, percorrendo o arco voltaico que vai da sombra à luz. De um lado, o arcaico, o colonial, aquilo que se quer lançar para fora da cena, um recalcar que logo se revela (como os fragmentos do mundo empírico capturados pela íris da câmera e cobertos pelos cristais de prata a que a luz atravessará para formar uma imagem carnal desses estilhaços) obsceno – no que isso implica tanto em um presságio da morte iminente como a resistência à dominação do corpo em suas condutas externas e internas. Do outro, o moderno, o cosmopolita, a República, aquilo que se quer fazer crer (no sentido mesmo econômico do termo *crédito*, já que estava em jogo a construção de uma imagem da República para consumo externo e captação de investimentos financeiros), aquilo que se quer trazer ao proscênio. Nessa oscilação pendular entre o que deve ser posicionado na sombra (o passado) e o que deve vir à luz (o futuro), o cronista flagra a cidade em um momento e em uma pose privilegiados (o presente).

O ponto de viragem da crônica é justamente a descrição da passagem de um trem elétrico a carregar os destroços do passado para o mar, fazendo ecoar na boca de cena a palavra de ordem progressista: o cronista passa a não estar mais ocupado com a efemeridade do presente; seu objetivo passa a ser a tentativa de forjar uma imagem de

futuro, capaz de endossar e reproduzir ideologicamente os grandes mitos da época – como a ordem, o progresso, a função pedagógica da arte etc. Nessa imagem de futuro que apresenta o cronista, a Capital Federal aparece astrologicamente fadada à beleza e à majestade, maior que as grandes e míticas cidades da Antiguidade – mal desconfiando, contudo, como os exageros retóricos do presente podem transformar-se em humor involuntário no futuro, reforçado pela recorrência monótona das anamorfozes e enumerações:

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

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

Das formas de relacionamento possíveis entre as linguagens verbal e visual no interior de uma revista ilustrada nem todas, contudo, apresentariam essa mesma estratégia de presentificação do futuro. A crônica podia tornar-se, também, redundante em relação às imagens, servindo como mero endosso do material iconográfico. Em novembro de 1905, a Avenida Central foi finalmente entregue ao tráfego, o que serviu de mote para os cronistas de *Kosmos*, porquanto fosse a artéria viária o símbolo maior do projeto de reurbanização da Capital.

A começar por Bilac, que saudou de forma entusiástica a materialização do sonho de encontro entre presente e futuro que vinha dominando a pauta da revista desde seu número inaugural. O cronista Gil não se limitou ao elogio ao êxito da iniciativa de reurbanização da Capital Federal, fornecendo em seu texto uma passagem altamente descritiva que funciona como um cartão-postal da nova artéria na qual futuro e presente tinham seu encontro anunciado e realizado. Ferreira e Rosa também comemora a inauguração e em seu texto repete-se o jogo antipódico entre sombra e luz, saudando a materialização da Avenida Central como um verdadeiro milagre, não fora a presença das informações técnicas a lembrar que aquele era o resultado de um projeto muito bem estudado, uma obra exemplar da engenharia e do urbanismo modernos, a vitória da

“emergente cultura racional e industrial” (Needle 1993: 176). Como bem frisou Jeffrey Needell, a Avenida Central “também sugeria o potencial mágico conferido pelos cariocas à Civilização” (Needell 1993: 68).

O texto de Ferreira e Rosa é uma mistura de crônica e fotorreportagem, já que é fartamente ilustrado e frequentemente atravessado por informações técnicas. Nele, a linguagem verbal encontra-se subordinada à visual, pois, enquanto o texto repete truísmos e endossa as codificações ideológicas vigentes, as fotografias da inauguração mostram os resultados concretos daquele encontro entre presente e futuro tão ansiado pelos cronistas do período. É como se o texto insistisse – em uma redundância duplamente não-informativa (já que não avança para além do visível e ainda persiste no percutir uma única tecla) – em confirmar que uma verdade banal: a existência empírica da Avenida Central; como se o texto se programasse para apontar ininterruptamente a veracidade das imagens, o que, no caso específico da fotografia, implica, por sua vez, no reconhecimento dos vínculos deslizantes entre imagem e realidade sensorialmente verificável.

Nesse processo, a crônica se apropria de um modo de funcionamento que é característico da fotografia, operando como testemunho, no sentido atribuído por Susan Sontag ao termo: “Fotos fornecem um testemunho. Algo de que ouvimos falar mas de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto” (Sontag 2004: 16). Ao usurpar da fotografia a função testemunhal, o texto degrada-se como redundância, transformando-se em uma espécie de alarme a tocar continuamente a melodia afirmativa de que as imagens, bem ao lado, são nada menos que a verdade: já não se trata mais de sonho ou de miragem – o que os olhos veem é uma cidade cenográfica, uma cidade construída para ser fotografada, uma cidade cartão-postal.

O que estava em jogo nos textos e nas imagens publicados por *Kosmos* é a articulação ideológica entre aquilo que se vê (o presente) e aquilo que não é visível (o futuro). Essa articulação só se revelou possível porque, desde meados do século anterior, em decorrência das gradativas transformações na paisagem da Corte, consolidava-se, no âmbito da vida coletiva, um novo modo de *ver*, que incluía a proposição de um novo olhar sobre a cidade e a experiência urbana. Não se pode esquecer que, como ressalta Myriam Ávila, “com suas laterais abertas, o bonde permitia ver e ser visto, instalando no espaço urbano uma dupla perspectiva escópica” (Ávila 2008: 30). Para o sujeito que, instalado no interior do bonde, lançava seu olhar para a paisagem circundante, a realidade passava a ser percebida como uma sequência de “cenas separadas em fotogramas pelas barras verticais” (Ávila 2008: 30). Com a República e a reurbanização da Capital Federal (de

que a Avenida Central funcionou como síntese estética e ideológica), não apenas aquilo que podemos chamar de percepção fotográfica da realidade acentuou-se e atingiu um ponto de aceleração (chegando, enfim, aos fotogramas em movimento, o cinematógrafo das letras – cinematógrafo que é, de qualquer forma, nada mais que sequências de fotogramas em movimento), como também estendeu-se a outros domínios estéticos, como o pictorialismo fotográfico, a cartofilia, todos eles particularmente ligadas aos modos como se verificaria a experiência urbana enquanto aspecto fundamental para se compreender a vida social da *Belle Époque*.

REFERÊNCIAS

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

BEHRING, Mario. “Editorial”. In: *Kosmos*. Rio de Janeiro. Ano 1. Número 1. Janeiro de 1904.

BILAC, Olavo. “Chronica”. In: *Kosmos*. Rio de Janeiro. Ano 1. Número 1. Janeiro de 1904 (a).

_____. “Chronica”. In: *Kosmos*. Rio de Janeiro. Ano 1. Número 2. Fevereiro de 1904(b).

_____. “Chronica”. In: *Kosmos*. Rio de Janeiro. Ano 1. Número 4. Abril de 1904(c).

CARVALHO, J. C. Mariz. “Pulcherrima rerum”. In: *Kosmos*. Rio de Janeiro. Ano 1. Número 9. Setembro de 1904.

DALTOZO, José Carlos. **Cartão-postal, Arte e Magia**. Presidente Prudente: Gráfica Cipolla, 2006. Disponível em: http://www.afsc.org.br/livros/CP_arteemagia.pdf. Acesso em 14 de maio de 2016.

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

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

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

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

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

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

SOTILO, Caroline Paschoal. “O cartão-postal e a fotografia: reprodução e consumo”. In: *Atas do IV Congresso Internacional em Comunicação e Consumo*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola Superior de Propaganda e Marketing, 2014. Disponível em:

http://www.espm.br/download/Anais_Comunicon_2014/gts/gt_sete/GT07_SOTILO.pdf
. Acesso em 13 de maio de 2015.

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