

A Nova Rua: o Rio De Janeiro futurista e a Representação dos arranha-céus através das Charges de J. Carlos (1927-1943)

New Street: Futuristic Rio de Janeiro throughout skyscrapers representations in J. Carlos 's cartoons (1927-1943)

Gianne Maria Montedônio Chagastelles

Resumo

Este trabalho diz respeito ao estudo das representações dos arranha-céus nas charges de J. Carlos, coletadas nas revistas ilustradas *Careta* e *Para Todos* entre 1927 e 1943. Nessa época o processo acelerado da verticalização da cidade transmite sensações psicodélicas e vertiginosas aos seus usuários. Essa paisagem futurista altera a experiência perceptiva do indivíduo na metrópole. A percepção do mundo como representação, formado através das séries de discursos que o estruturam leva a uma reflexão sobre o modo como essa configuração pode ser apropriada pelos fruidores das imagens que dão a ver e a pensar o real. Opera-se o interesse de pesquisar as práticas de fruição, ou seja, o processo por intermédio do qual é produzido historicamente um sentido e construída diferenciadamente uma significação. O estudo das imagens se desenvolverá dentro da perspectiva de uma visão mais ampla da história da arte relacionada à perspectiva da cultura visual.

Palavras-chave

Representações Visuais; Charges; Arranha-Céu; Rio De Janeiro; Futurismo.

Abstract

This work concerns the study of Skyscrapers representations in J. Carlos' cartoons, collected in the illustrated magazines "Careta" and "Para Todos", between 1927 and 1943. At that time, the accelerated process of verticalization of the city transmits psychedelic sensations to your users. This landscape futuristic change the perceptual experience of the human being in the metropolis. The perception of the world as a representation, formed by the series of discourses that structure it, leads to a reflection about the way how this configuration can be appropriated by the consumers of these images, in order to see and think of the real. The research interest is to discern the practices of fruition, i.e. the process through which a meaning is historically produced and a signification is differently constructed. The imagery study will be developed within the perspective of a broader view of the art history, related with the visual culture viewpoint.

Keywords

Visual Representations; Cartoons; Skyscraper; Rio De Janeiro; Futurism.

1. Introdução

Este texto aponta para a construção da história a partir da análise das fontes visuais da época. Destaca-se assim o poder icônico de referência das imagens para a identificação de uma cidade ou do fenômeno urbano em geral; os saberes se cruzam ao tomar a cidade como objeto de preocupação, de elaboração de conceitos e execução de práticas. Esta problemática revela a importância do estudo da produção artística como representações da vida em sociedade. Dessa forma, este estudo vai ao encontro da história cultural, pois tem como principal objetivo identificar o modo como em um determinado lugar e momento uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. É pela materialidade das formas urbanas que encontramos a representação icônica preferencial da cidade, como por exemplo, a verticalidade das edificações e a silhueta do espaço construído; além disso, é também pela sociabilidade: ela comporta indivíduos, relações sociais, personagens, grupos, práticas de interação e de oposição, ritos e festas, comportamentos e hábitos. Marcas, todas, que registram uma ação social de domínio e transformação de um espaço natural no tempo.

A cidade é moradia de muitos, a compor um tecido sempre renovado de relações sociais. O recorte temporal deste estudo é de 1927 a 1943, tendo em vista a construção de dois edifícios que são marcos expressivos do início e do fim das construções dos arranha-céus, anteriores ao cânone da arquitetura moderna. O primeiro e mais importante arranha-céu da época, pela altura e pela técnica, é o Edifício A Noite, construído em 1927. O outro é o Edifício Palácio Gustavo Capanema (MES – Ministério da Educação e Saúde), paradigma da arquitetura moderna baseada na concepção de Le Corbusier, inaugurado em 1943.

2. Desenvolvimento

Roger Chartier (1990:17) lembra que as construções das representações do mundo social são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam, sendo necessário compreender o relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas que tendem a impor umas no lugar de outras. Os desafios destas lutas de representações se afirmam em termos de poder e de dominação em que um determinado grupo impõe a sua concepção do mundo social, os seus valores e o seu domínio.

Optei por pensar uma história cultural do social que tome por objeto a compreensão das representações visuais do mundo social. Desenvolvi o conceito de representação em que é identificado como símbolos e considerado como simbólicos todos os signos, atos e objetos, todas as figuras ou representações coletivas graças às quais os grupos fornecem uma organização social ou natural, construindo assim a sua realidade apreendida e comunicada. A história cultural trabalha sobre as representações que os grupos modelam deles próprios ou dos outros, incidindo a sua atenção sobre as estratégias que determinam

posições e relações, e que atribuem a cada grupo ou meio um ser-apreendido constitutivo de sua identidade; dessa forma, segundo Chartier (1990:23), a história cultural pode regressar utilmente ao social.

Assim, a noção de representação é um dos conceitos mais importantes utilizados pelos homens quando pretendem compreender o funcionamento da sua sociedade ou definir as operações culturais que lhes permitem perceber o mundo. A percepção do mundo como representação, formado através das séries de discursos que o constituem leva a uma reflexão sobre o modo como essa configuração pode ser apropriada pelos fruidores das imagens que dão a ver e a pensar o real. Neste sentido, opera-se o interesse de estudar as práticas de fruição, ou seja, o processo por intermédio do qual é produzido historicamente um sentido e construída diferenciadamente uma significação.

No ponto de articulação entre o mundo das imagens e o mundo do sujeito fruidor assenta-se uma teoria da leitura das imagens capaz de compreender a apropriação dos discursos, isto é, a maneira como estes afetam o fruidor e o conduzem a uma nova forma de compreensão de si próprio e do mundo. As modalidades do agir e do pensar, devem ser remetidas para os laços de interdependência que regulam as relações entre os indivíduos e que são moldados, de diferentes maneiras em diferentes situações, pelas estruturas do poder. Chartier afirma que é necessário compreender as práticas de apropriações das imagens na sua historicidade. Esta constatação permite traçar um espaço de trabalho que situa a produção do sentido, a aplicação das imagens aos fruidores como uma relação móvel, diferenciada, dependente das variações, simultâneas ou separadas, da própria imagem e da modalidade da sua leitura.

A noção de apropriação das imagens pode ser, desde logo, reformulada e colocada no centro de uma abordagem de história cultural que se prende com práticas diferenciadas, com utilizações contrastadas. Tal reformulação, que põe em relevo a pluralidade dos modos de emprego e a diversidade das leituras das imagens tem como objetivo uma história social das interpretações, remetida para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem. Conceder deste modo atenção às condições e aos processos que, muito concretamente, determinam as operações de construção do sentido (na relação de leitura das imagens) é reconhecer que as ideias não são desencarnadas, e que as categorias aparentemente mais invariáveis devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas. Assim, busco um espaço de trabalho entre as ilustrações e as leituras das imagens, no intuito de compreender as práticas, complexas, múltiplas, diferenciadas, que constroem o mundo como representação.

Na obra de Aby Warburg (1990), escrita nos primórdios do século XX, a história da imagem se relaciona com diversos campos: a literatura, a história política e a linguagem. O estudo da história da imagem é para este autor uma das grandes falências de todas as disciplinas humanísticas. Warburg desenvolveu estudos sobre vários tipos de imagens, especialmente a fotografia e o cinema.

Assim, em seu pensamento já se colocava com firmeza a preocupação com o estudo alargado dos objetos visuais. As investigações mais recentes apontam para esse interesse diversificado do próprio Warburg por imagens variadas (GINZBURG, 1989). A partir da década de 1970, uma retomada da história da arte como história da imagem permitiu interrogar imagens de propaganda, charge, anúncio, fotografia, filmes, iconografia política e, assim que a arte digital apareceu, ela foi incluída nos temas de estudo. Paulo Knauss (2008) sublinha que nessa tradição de uma cultura visual a história da arte engloba todo o universo de imagens, tomando todas as suas formas seriamente como objeto de estudo. Mas o que fica evidente no esforço de conceitualização do historiador da arte é a intenção de manter os estudos das diversas fontes visuais no âmbito da história da arte, evitando assim a ideia de que a história da arte só se dedica a obras da alta cultura. Há claramente um projeto de definição alargada da história da arte para evitar a construção de uma oposição disciplinar entre o objeto da história da arte e do estudo de outras imagens. Neste sentido, numa perspectiva da cultura visual, o estudo da imagem se desenvolve a partir de três dimensões que se cruzam, a dimensão técnica, a dimensão política e a dimensão do gosto. Porém, nem sempre elas andam juntas, não há um determinismo, ou seja, uma não predomina sobre a outra, assim um gosto não condiciona uma técnica, uma política não condiciona o gosto. Logo, a criação da imagem depende da técnica, mas não é determinada pela técnica. Dentro desta abordagem de uma visão mais ampla da história da arte relacionada à perspectiva da cultura visual, em que se operam diferentes tipos de imagens, é que desenvolverei o estudo das charges de J. Carlos.

As charges são elementos importantes de nossa cultura e da indústria cultural, e se comunicam com grande facilidade com o público. A acessibilidade de seu discurso explica por que estas imagens têm um grande alcance social. Monica Velloso (1996) propõe resgatar a charge, como uma das fontes expressivas da história social devido a seu caráter de impacto, condensação de formas, debates sobre o cotidiano e sua agilidade na comunicação. Os desenhos cômicos são concisos; em poucos traços o artista deve transmitir um signo que é composto de vários elementos. É para não enfraquecer o efeito cômico, ele precisa fazer-se compreender rápido para não perder o interesse do público. Segundo Peter Burke (2004), a charge ajuda a traduzir os eventos, conflitos e a vida de grandes personagens políticos para a linguagem menos erudita, tornando o tema mais palatável para um público menos douto. Por outra parte, o chargista bebe da cultura popular para se fazer entender, e ao mesmo tempo para se inspirar na sua criação. Isto é, o chargista incorpora na ilustração a linguagem e o olhar da cultura popular.

Neste estudo darei destaque às charges do ilustrador J. Carlos coletadas nas revistas ilustradas de maior circulação na época e mais expressivas do período de estudo: “Careta” e “Para Todos”. Este estudo ajudará a compreender melhor como a imprensa interveio no contexto, já que as charges configuraram parte importante do discurso social emitido pelas revistas ilustradas que dão grande

contribuição para esclarecer as práticas culturais. A metodologia de análise da imagem se estrutura, em um primeiro momento, a partir de uma leitura descritiva, em que são percebidos os detalhes, as formas, as cores, a luz, ou seja, a relação entre todos os signos que compõem a imagem. Em um segundo momento, realiza-se a busca dos significados e do entendimento das relações entre os elementos da imagem. Em um terceiro momento, desenvolve-se uma análise do contexto social da imagem, a partir da articulação das dimensões técnica, política e a do gosto. Então, a partir da análise de cada imagem, da continuidade e das diferenças de questões temáticas, realiza-se a síntese para perceber as representações das transformações da cidade.

O cartunista J. Carlos, José Carlos de Brito e Cunha, nasceu no Rio de Janeiro em 1884 e morreu na mesma cidade em 1950. Ele foi chargista, caricaturista, desenhista, pintor e ilustrador. Iniciou sua carreira em 1902, na revista “O Tagarela”, dirigida por Raul Pederneiras e K. Lixto. Segundo Julieta Sobral (2007), a ilustração de J. Carlos contém uma capacidade de síntese e elegância que fez com que este artista fosse louvável desde cedo por seu público e pela crítica na cidade do Rio de Janeiro. Este fato fez com que J. Carlos colaborasse com os principais semanários em circulação. Aos 24 anos, foi convidado pelo jornalista e empresário Jorge Schmidt, para ser o ilustrador exclusivo de seu próximo lançamento editorial, a revista “Careta”, destinada a fazer concorrência ao “O Malho” como revista ilustrada de circulação nacional. Na “Careta” J. Carlos trabalhou até 1921, produzindo, como ilustrador da revista, aproximadamente entre 10 e 20 desenhos por número. Paralelamente, colaborou com diversas publicações, entre elas “O Malho”. Nesta revista exerceu a direção a partir de 1918 e entre 1922 e 1930, foi convidado para ser diretor artístico da empresa “O Malho S.A.”. Mas, a partir de 1935 J. Carlos retorna para a Revista “Careta”, aonde trabalha incansavelmente até a data de sua morte, ocorrida em 1950, na redação da revista.

Cada revista tinha uma história pregressa e um público-alvo diferente, o que fez com que o artista criasse para cada uma um projeto gráfico específico. É interessante acompanhar sua trajetória na direção desses semanários, percebendo como o artista se apropriou de cada uma das revistas. Assim, “Careta” e “Para Todos”, entre outras, compuseram o perfil de uma época em que as ilustrações, as charges e as caricaturas, tinham nas revistas ilustradas o seu principal veículo de divulgação. Estas revistas impunham e representavam comportamentos, valores, normas, criando realidades. Em relação às características sócio-econômicas do público consumidor não há um consenso entre os estudiosos da área. Ana Maria Mauad (2005) afirma que as revistas eram consumidas por quem era o seu conteúdo principal, a elite carioca; tais revistas para esta autora auxiliaram também a coesão interna deste grupo.

Já Mônica Veloso (2010) afirma que se afetaram os hábitos e as percepções das camadas populares diante do impacto causado por estas publicações: as revistas expressavam uma pedagogia urbana através das imagens publici-

tárias, desenhos, caricaturas, charges, fotografias que tinham incidência sobre as pessoas mais pobres e não letradas, pois estas incluíam o analfabeto dentro dos circuitos de leitura coletiva. Esta prática de leitura estava fortemente ancorada no mundo de sons, oralidades e imagens, isto permitia “escutar/ler” através das expressões, gestos, fisionomias e posturas das ilustrações. Um traço comum entre a maioria dos periódicos da década de 1920 foi a larga utilização de imagens, caracterizando mais um atrativo no conteúdo das revistas, visando estratégias de venda e de sustentação mercantil. Muitas vezes as revistas não eram compradas, mas elas eram acessíveis pelas camadas menos endinheiradas que as viam e as liam penduradas nas bancas de jornal. Finalmente, o historiador Paulo Knauss (2011) fala de intertextos, com os quais é possível ler e ver simultaneamente as revistas, ou seja, quando se vê, termina-se lendo e quando se lê termina-se vendo. Assim, as revistas, para este historiador, foram espaços de mediação entre a cultura popular e erudita, pois elas são produtos híbridos em que se estabelece uma conexão entre imagem e discurso. Porém, apesar de terem tido características em comum, cada uma se definia segundo um consumidor específico.

Com efeito, as revistas ilustradas veiculavam comportamentos tidos como necessários para que alguém pudesse se tornar bom cidadão, elas atuaram como modelos a serem copiados e exemplos a serem seguidos. A tendência crítica e cômica pôde ser exemplificada nos editoriais de lançamento dessas revistas, por exemplo, a revista “Careta” caracterizava-se por seu tom de anedota, propondo em seu editorial um programa vasto e sedutor para o público apreciador das sessões galantes do jornalismo smart. Dessa forma, a imagem da cidade do Rio de Janeiro e dos seus nascentes arranha-céus com características futurísticas pode ser observada nas charges do cartunista J. Carlos. Isto confirma o impacto da imagem dos arranha-céus no cotidiano dos habitantes e na cultura visual da cidade do Rio de Janeiro. Assim, a principal questão que costura as análises das charges a seguir diz respeito à possibilidade de se falar de uma paisagem vertical futurística no Rio de Janeiro entre 1927 e 1943.



Figura 01 - Capa da Para todos, 28-05-1927, Acervo da Biblioteca Nacional.

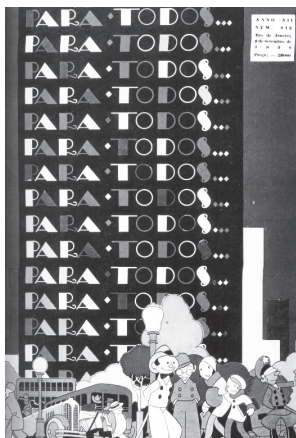


Figura 02 - Capa da Para todos, 06-09-1930, Acervo da Biblioteca Nacional.



Figura 03 - Capa da Para todos, 20-04-1929, Acervo da Biblioteca Nacional.

A.B.SURDO

Nasci na Praia do Vizinho oitenta e seis
Vai fazer um mês (Vai fazer um mês)
A minha tia me emprestou cinco mil-réis
Pra comprar pastéis (Pra comprar pastéis)
É futurismo, menina, É futurismo, menina
Pois não é marcha, nem aqui nem lá na China
É futurismo, menina, É futurismo, menina
Pois não é marcha, nem aqui nem lá na China
Depois mudei-me para a Praia do Caju
Para descansar (Para descansar)
No cemitério toda gente pra viver
Tem que falecer (Tem que falecer)
É futurismo, menina, É futurismo, menina
Pois não é marcha, nem aqui nem lá na China
É futurismo, menina, É futurismo, menina
Pois não é marcha, nem aqui nem lá na China
Seu Dromedário é um poeta de juízo
É uma coisa louca (É uma coisa louca)
Pois só faz versos quando a lua vem saindo
Lá do céu da boca (Lá do céu da boca)
É futurismo, menina, É futurismo, menina
Pois não é marcha, nem aqui nem lá na China
É futurismo, menina, É futurismo, menina
Pois não é marcha, nem aqui nem lá na China

Lamartine Babo, Noel Rosa (BABO, ROSA;1930)

As três charges apresentam a ideia de que a metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de choques sensoriais. O ritmo de vida também se tornou mais frenético e acelerado pelas novas formas de transporte e pelos horários prementes do capitalismo moderno. É nessa cidade sensorial que o arranha-céu floresceu, pois ele expressava uma época em que a vida incorporava a alegria, o ritmo vertiginoso das máquinas. Essa ideia de metrópole é muito presente na estética dos arranha-céus, tanto na arquitetura quanto no design, através dos temas que permeiam esse tipo de arquitetura, como por exemplo, cosmopolitismo, aviões, transatlânticos, aerodinamismo, vertigem, entre outros. A cidade torna-se um caldeirão transbordante de distração, sensação e estímulo. Segundo Leo Charney e Vanessa R. Schwartz, “a cidade tornou-se expressão e local da ênfase moderna na multidão” (CHARNEY, SCHWARTZ; 2004:21). Como resultado de toda essa estimulação, os autores comentam que a modernidade causou um aumento na estimulação nervosa e no risco corporal.

A primeira charge expressa combinações de múltiplas perspectivas espaço-temporais em um campo visual único e instantâneo, transmitindo assim a intensidade e a fragmentação (características do cubismo e do futurismo) das percepções da experiência urbana. Todas as personagens da imagem estão em contínuo movimento, dançando numa encenação teatral: a cidade apresenta-se como um grande espetáculo que remete a Las Vegas. A cidade que nunca dorme e que brilha com vivo esplendor, com eletricidade resplandecente,

luzente, cintilante, faiscante, rutilante. Com pontos de vista simultâneos, a imagem transmite sensações psicodélicas e vertiginosas que tratam das transformações futuristas e pungentes da experiência perceptiva do indivíduo na metrópole. Por outro lado, esse caos, essa fragmentação também remete à ideia de loucura e de absurdos característicos da forma como o futurismo foi apropriado pelos cariocas desta época, como se pode ver na marchinha de Lamartine Babo e Noel Rosa que foi sucesso nos bailes de carnaval. Não é de surpreender que o futurismo, atraído pela intensidade das emoções da modernidade, tenha se apossado de imagens fragmentadas que são como emblemas da descontinuidade e da velocidade moderna. Fillippo Tomassi Marinetti e outros futuristas celebraram a agitação dessas imagens como uma mistura de objetos e realidades unidos aleatoriamente.

A tensão entre a efemeridade das sensações da modernidade e o conseqüente desejo de congelar essas sensações em um momento fixo de representação, expressa um olhar que já não se contém somente na contemplação do mundo dos objetos, olhar este que traduz uma percepção que é produto de sua época. Walter Benjamin fala de uma percepção de choque (BENJAMIN 1936 in LIMA; 1982: 235). Segundo ele, é necessário que a arte contenha um poder traumático. Só assim ela chega a mobilizar o espectador, incluindo-o de forma ativa e sensorial. Nesse sentido, a imagem é como um bombardeio de estímulos que passa a ideia da metrópole congestionada como símbolo do novo habitar. Para Walter Benjamin (in LIMA; 1982: 235), Georg Simmel (in VELHO; 1976) e Siegfried Kracauer (2009) a modernidade tem que ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno.

Em certo sentido, segundo Ben Singer (in CHARNEY e SCWARTZ; 2004), a modernidade implicou um mundo urbano que era marcadamente acelerado, caótico, fragmentado e desorientador. Em meio a essa turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelavam, vitrines, e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A ideia de cocaína, que está escrito no topo do prédio “Cocaina Club” remete ao Rio de Janeiro como local de prazer, gozo da vida, máximo de desfrute do instante. Segundo Beatriz Resende (2006), a cocaína era exposta nas vitrines de farmácias e receitada como prescrição médica para adultos e crianças até meados dos anos 1930. Estava presente nas ruas, nas farmácias, nos bares, nas pensões, na publicidade, nos jornais e na literatura, e se oferecia livremente nas festas para quem estava dentro desse consumo e desse espetáculo.

Na segunda charge, o título da revista “Para todos...” preenche o edifício parecendo uma imagem de tira de cinema que não acaba e que se estende além do marco da revista, uma continuidade até o infinito. Na parte inferior do prédio, a multidão de pessoas enche as ruas da cidade, os postes elétricos iluminam as noites, estimulando o ir e vir das pessoas na rua. Nesta cena há



Figura 04 - "O futuro próximo" Careta, 06-09-1941, Acervo da Biblioteca Nacional.



Figura 05 - "A semana do trânsito", Careta, 15-05-1948, Acervo da Biblioteca Nacional.

dois homens com os narizes vermelhos olhando para a garota, enfatizando o espírito da luxúria e da boemia carioca. A cidade torna-se elétrica, um espetáculo que não pode acabar e a arquitetura dos arranha-céus acompanha este ritmo valorizando a iluminação noturna e espetacular. A ilustração parece como uma luz que acende e apaga, com uma multiplicidade de cores que iluminam a noite da cidade sempre acesa, e que ao mesmo tempo faz um contínuo pisca-pisca e um "liga-desliga".

Jonathan Crary (in CHARNEY e SCWARTZ; 2004) afirma que um dos aspectos cruciais da modernidade é uma crise contínua da atenção. O autor vê as configurações variáveis do capitalismo impulsionando a

atenção e a distração a novos limites e limiares, com a introdução ininterrupta de novos produtos, novas fontes de estímulo e fluxos de informações e, em seguida, respondendo com novos métodos de administrar e regular a percepção.

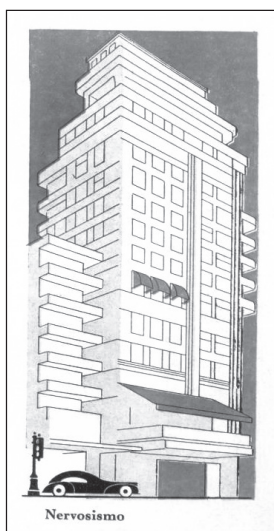
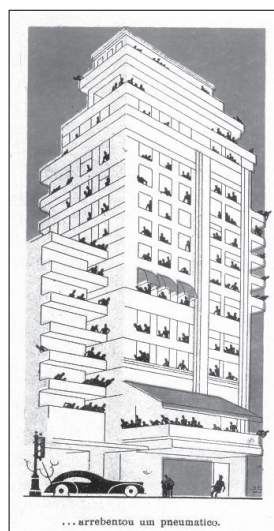


Figura 06 - "Nervosismo", Careta, 26-09-1942, Acervo da Biblioteca Nacional.



Para Simmel (in VELHO; 1976), a desatenção e o embotamento perante as diferenças das coisas são produto da moderna economia monetária. Esta faz com que os objetos apareçam dentro de uma uniformidade esbatida e cinzenta; eis o que ele chama de blasé. O dinheiro aparece como o mais terrível nivelador que corrói irremediavelmente o cerne das coisas, sua peculiaridade, seu valor específico e sua incomparabilidade. A intensificação quantitativa dos estímulos produz um efeito contrário, na forma de um fenômeno peculiar de adaptação perante a vida na metrópole, de modo que os indivíduos renunciam a reagir a qualquer estímulo; isto é uma forma de autoconservação de certas naturezas, até a desvalorização de si próprio.

Na terceira charge se observa o fundo neutro do espaço, da noite azul-marinho, cortado pelos arranha-céus que chamam a atenção, inicialmente, pela lembrança à obra de Piet Mondrian (ARGAN; 1992). Nos quadros deste artista, assim como nos arranha-céus desta charge de J. Carlos, a imagem é dividida por uma grade de coordenadas pretas (não-luz) verticais e horizontais, e preenchidas com as cores elementares (azul, verde, vermelho e amarelo), com predomínio constante do branco (luz). As grades pretas não deixam tocar e misturar as cores,

neutralizando e evitando quaisquer relações de força entre elas, pois se estivessem encostadas haveria cansaço visual. Numa visão panorâmica a luz parece piscar, causando a ilusão de movimento e de vida, como se dentro dos prédios existissem pessoas. O globo luminoso da lâmpada remete à lua, que vem a clarear a cena de um casal aparentemente blasé, ou seja, destituído de qualquer emoção, como se estivesse presenciando a cena final de uma noite hiperestimulada pela cocaína e pelas sensações da modernidade, em que somente restava a opção de tomar uma aspirina.

Nós declaramos que o esplendor do mundo se enriqueceu com uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre adornado de grossos tubos como serpentes de fôlego explosivo [...] um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a 'Vitória de Samotrácia'. (MARINETTI apud SCRIVO, 1968)

As três charges apresentam o novo espaço congestionado da rua na cidade do Rio de Janeiro, em que o cidadão caminhava concorrendo por um lugar na calçada. O pedestre disputava o espaço da rua tanto com os outros transeuntes, quanto com o automóvel. Na primeira charge, a perspectiva é lançada para fora do quadro, em direção ao observador, tornando a imagem mais interativa. O arranha-céu tem formas arredondadas, com sacadas geometrizadas e simplificadas. O edifício contém perspectiva axial, onde tudo gira em torno de um eixo. O ambiente é caótico e lotado em contraposição às linhas geometrizadas com aspecto clean da arquitetura. Acima, observa-se a fachada disciplinar do edifício, enquanto embaixo a rua torna-se cada vez mais conturbada, caótica e congestionada. O homem da rua tem que se adaptar aos novos espaços da cidade. Há uma ironia na charge, pois nesta lotação, nesta multiplicação das pessoas, se recria um mercado ao ar livre em torno do prédio. Há um surto de serviços terciários na espera do transporte, assim, se observam vendedores de todo tipo de produto: balas, sorvete, engraxate, tecidos, cabeleireiro, manicure, barbeiro, costureiro, toda a cena está se desenrolando no meio da rua. Uma nova convivência mercantil em torno do arranha-céu.

Para Tom Gunning (in CHARNEY e SCWARTZ; 2004), a modernidade não pode ser entendida fora do contexto da cidade, que proporcionou uma arena para a circulação de corpos e mercadorias, a troca de olhares e o exercício do consumismo. O autor ressalta o desmoronamento das distâncias mudadas pelas viagens cada vez mais aceleradas, e que causavam uma sensação potencial de perigo. O ambiente da cidade se tornou cada vez mais abarrotado, caótico e estimulante, tanto pelo aumento da população urbana, como pela intensificação da atividade comercial, a proliferação dos sinais, o acréscimo da densidade do trânsito das ruas e dos arranha-céus nas quadras.

Este ambiente congestionado está, também, representado na segunda charge. Nesta imagem, a cena é vista de cima, em perspectiva aérea, com as linhas principais diagonais e assimétricas, causando uma efusão do movimento. O eixo é o sinal, onde convergem as linhas que ali se quebram. Há uma sensação

conturbada no quadro, lotado e claustrofóbico, com cores estridentes e quentes, dando a impressão de calor e de aglomeração. Há um espaço de sociabilidade na rua, no qual, apesar da multidão, as pessoas aparecem isoladas. Porém, parece ser um espaço democrático, onde se encontram e se esbarram o bêbado, as senhoras elegantes, o gari, o guarda, os amantes, enfim, a alegria de viver na cidade. Destaca-se a disputa entre os pedestres e os carros pelo espaço da rua. O ambiente produz uma atmosfera caótica, entretanto, todos estão sorridentes e passam por cima dos carros como se não houvesse nada, ou melhor, como se fossem empecilhos alegres. A experiência moderna de caminhar nas ruas envolveu um acionamento constante dos atos reflexos em impulsos nervosos. Junto ao medo popular de ser atropelado pelo bonde, surgiu o perigo do automóvel que assumiu uma posição equivalente à do bonde na imaginação distópica da modernidade.

Mover-se pelo tráfego fazia com que o indivíduo se defrontasse com uma série de choques e colisões. Afora o perigo do tráfego, existia o medo à mutilação pelas modernas máquinas da fábrica e aos riscos da morte que podia cair do céu inexplicavelmente. As imagens da imprensa ilustrada, como por exemplo, estas charges de J. Carlos, eram paradoxalmente uma forma de crítica social e de sensacionalismo comercializado. Naquela época, as imagens grotescas da mídia impressa causavam um poder de choque nos cidadãos, pois a violência não era tão banalizada pela mídia como hoje.

Nelson Aprobato Filho (2008) escreve que no Brasil, os primeiros automóveis eram bens de consumo de alto valor econômico e eram adquiridos pelas famílias mais privilegiadas das cidades. O objetivo primeiro dos possuidores era mostrá-los colocando-os em trânsito pelas acanhadas, esburacadas e mal definidas ruas da cidade junto com carroças, bondes e animais de carga. Com o tempo, o pedestre em especial, mais do que outro veículo que congestionava as ruas da cidade, era o grande estorvo do motorista. Assim, com a chegada do automóvel, qualquer outra forma de locomoção terrestre era considerada lentidão, morosidade, estagnação e sonolência. Para espantar este estado de coisas, animar e despertar a cidade dessa letargia o automóvel continha inúmeros recursos sonoros, destacando-se as buzinas e cláxons. Mais que qualquer outro som, o motorista usava-as como uma extensão de sua própria voz, usada para exigir passagem, xingar o pedestre, apressar o carroceiro ou assediar as moças.

Dessa forma, no espetáculo da cidade moderna, o automóvel surgia como um dos personagens principais. Finalmente, na terceira charge aparece um arranha-céu com coroamento em forma de pirâmide, ligado à grandeza das catedrais góticas. As múltiplas janelas remetem a ideia de apartamento e à separação das pessoas em “gavetinhas”. O título da charge, “nervosismo”, fica explicado no desenlace. Na primeira vinheta o prédio e a rua parecem vazios, sem vida. Na segunda vinheta essa ilusão se rompe, quando repentinamente os habitantes são surpreendidos pelo barulho de um pneu estourado. As pes-

soas saem assustadas das suas gaiolas para olhar o que chama sua atenção: um enorme carro junto ao sinal de trânsito. O que estava aparentemente estático e vazio, na verdade parece um formigueiro, mostrando a relação entre a monotonia da qual, de repente, saem todos moradores nervosos. Para Aprobato Filho (2008) existiu na época sonoridades ligadas exclusivamente aos pneus, especialmente quando estes estouravam, invadindo o cotidiano com explosões. Tais explosões foram comumente confundidas com disparos de revólver, o que chamava a atenção das pessoas.

Para Koolhaas (2008), dentro da arquitetura ocidental há um postulado humanista segundo o qual o interior e exterior devem ter uma relação moral. A fachada deveria falar das funções do interior mediante alegorias, como os enfeites do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e do Museu Nacional de Belas Artes, onde se apresenta os nomes das artes assim como de artistas consagrados em letras douradas, a arquitetura “parlante”. Nos prédios esta relação se rompe e além disso, já não existe qualquer indício na fachada que informe as atividades internas; há uma discrepância deliberada entre continente e conteúdo que gera uma ruptura entre interior e exterior.

Dessa maneira, o “monólito” de concreto armado evita ao mundo externo as agonias das mudanças contínuas que crescem dentro dele, ocultando a vida cotidiana dos olhares do público da rua e vice-versa. Este tipo de separação gera duas arquiteturas diferentes do automonumento do arranha-céu. Uma é a arquitetura dos exteriores metropolitanos, cuja responsabilidade é para com a cidade como experiência escultural;

a outra é um ramo mutante do projeto de interiores, no qual usando modernas tecnologias recicla, adapta e constrói espaços fantásticos, que registram as mudanças na cultura metropolitana. Os prédios viram refúgios emocionais destinados às massas metropolitanas que representam mundos ideais, como as portarias, as salas de cinema e de teatro, isolados e defendidos contra a corrosão da realidade: o fantástico suplanta o utilitário.

No Rio de Janeiro, estes espaços fantásticos e de espetáculo, que se situavam na parte baixa dos arranha-céus, convocavam a toda a sociedade e foram o epicentro cultural do complexo arquitetônico, como era o caso, por exemplo, dos cinemas Roxy e São Luiz. A arquitetura das salas de cinema tem como característica toda uma tecnologia do fantástico, que acelera a experiência perceptiva das pessoas através de formas delirantes e espetaculares, enfim, a reprodução de uma ambiência cinematográfica que hiperestimulava ao público, como preparo para a entrada ao verdadeiro show.



Figuras 07 e 08 - Cine São Luiz, Rio de Janeiro, 1937 (BAEZ, 2007).

3. Considerações Finais

O presente trabalho teve como corpus de análise as fontes visuais, especialmente as charges. As modificações da vida social no Rio de Janeiro estão expressas nas ilustrações de J. Carlos, que possibilitaram a construção cultural de um novo modo de vida, permeada pelos arranha-céus. Com este estudo, pude identificar o modo de como foi construída uma determinada sociabilidade na cidade entre 1927 e 1943. Assim, partindo da história cultural privilegiei a cidade não só como locus, mas como um objeto passível de ser problematizado a partir do valor simbólico das fontes. As representações sociais que vigoraram nas charges das revistas ilustradas da época foram concebidas segundo os interesses de grupos de intelectuais, que traziam as novas ideias do estrangeiro e que foram logo apropriadas no Rio de Janeiro. A capital marcou a pauta da moda e dos costumes que foram divulgados por estas revistas massivamente pelo país, e ainda no exterior.

As charges têm uma função simbólica para a apreensão histórica daquela realidade; elas possibilitam a construção, ainda que parcial, do seu universo histórico, fazendo que seja possível compreender as práticas que determinaram posições e relações no mundo social da época, assim como as apropriações de discursos. A metodologia de análise permitiu fugir tanto de esquematizações deterministas quanto de uma visão descontextualizada, pois desenvolvi o estudo da imagem dentro de uma perspectiva da cultura visual, a partir da articulação de três dimensões: política, técnica e do gosto, não havendo predomínio de uma sobre as outras. Além disso, prestou-se atenção aos detalhes da obra como um todo e à multiplicidade de significados nas suas variadas dimensões. A construção das séries e a escolha das imagens foram feitas simultaneamente, pois na medida em que percebia as características das charges, suas semelhanças e diferenças, fui construindo um quadro que tinha como eixos três vetores que foram norteando a pesquisa: a paisagem vertical e a congestão nas ruas do Rio de Janeiro futurista.

J. Carlos representou a paisagem vertical da cidade do Rio de Janeiro futurista através das suas charges; ele foi peça fundamental na incorporação de um discurso visual, que refletiu claramente os indícios da modernidade que se impuseram sobre a velha ordem, numa linguagem universal que apresentou as particularidades da maneira como a modernidade foi assimilada no Rio de Janeiro. As séries de charges analisadas compreendem as diversas formas de expressão de uma nova época na cidade do Rio de Janeiro. As fachadas dos arranha-céus tornaram-se simplificadas e com formas abstratas, expressando seus aspectos modernos e a adequação de seus elementos decorativos à produção industrial, em contraposição às fachadas ecléticas com seus excessos de ornamentos. Houve um congestionamento do ambiente da cidade. As ruas passaram a ser lotadas de carros e de pedestres, e a cidade representada como Torre de torres, expressão de poder da nova ordem industrial que transformava a cidade. Entre o mar e a montanha, as quadrículas foram preenchidas ofuscando o ambiente natural. A um amontoado de edifícios correspondeu

um amontoado de pessoas, o surgimento de uma cultura da congestão. O indivíduo desta época foi sufocado por excesso de choques sensoriais, que foram neutralizados mediante uma atitude de desatenção, de blasé. Entre estes estímulos apareceram o barulho e a iluminação noturna. Os arquitetos começaram a ter uma preocupação com a aparência do edifício iluminado à noite, a iluminação ganha peso como parte da arquitetura. O barulho dos pneumáticos estourando, das buzinas, dos canos de descarga dos carros criava nervosismo e vertigem aos cidadãos.

Os novos costumes delirantes da modernidade têm como um dos seus elementos essenciais o automóvel, que começava a invadir as grandes urbes, disputando simbolicamente o direito à cidade com o pedestre, num discurso que contrapõe o velho e lento ao novo e rápido. Por outro lado, a velocidade criou pânico entre os transeuntes, e a morte passou a ser assimilada à imagem do carro que circulava enlouquecido pelas ruas. A cidade começa a ser planejada para dar resposta a este meio de transporte, dando prioridade à criação e ao alargamento de ruas e avenidas. A cidade passou a ser o local de circulação de corpos, mercadorias e automóveis num exercício de fluxo constante de consumo exacerbado. A cidade tornou-se cada vez mais abarrotada, hiperestimulante, hiperlotada, enfim, uma metrópole delirante. A cidade como “mundo de mundos” devia ser absorvida intensamente e velozmente, não era possível pensar em um descanso. Em estado de vigília, cada indivíduo dentro do seu carro, andava de lá para cá, procurando uma nova diversão na cidade: cinema, cassino, cabaré... A nova sociedade cujos valores foram se construindo transitava entre os extremos das novas sensações materiais e mentais. À vertigem provocada pelos arranha-céus, pelos carros e pela cocaína, somou-se o artificialismo do consumo na vida cotidiana, a impostura do edifício pomposo, denominado como “palacete”, a inversão da noite pelo dia. A cidade se transformou num gigantesco espetáculo: a diversão não pôde parar.

Referências

APROBATO FILHO, Nelson. Kaleidosfone: as novas camadas da cidade de São Paulo. Fins do século XIX – início do XX. São Paulo: Fapesp, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. Tradução Bottmann e Carroti. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

BABO, Lamartine, ROSA, Noel. “A.b.surdo”. Marchinha de carnaval, 1930. Disponível em: <http://www.lyricstime.com/lamartine-babo-a-b-surdo-lyrics.html>. Acesso em: 28/08/2011.

BAEZ, Andre Severiano Ribeiro, BAEZ, Luiz Henrique Severiano Ribeiro (org). Grupo Severiano Ribeiro: 90 anos de cinema. Rio de Janeiro: Grupo Severiano Ribeiro & Atlantica cinematográfica, 2007.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. 1936. In: LIMA, Luiz Costa. (org) Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

- BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. São Paulo: EDUSC, 2004.
- CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. O cinema e a invenção moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CHARTIER, Roger. A História Cultural: entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 1990.
- CRARY, Jonathan. "A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX". In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. O cinema e a invenção moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- GINZBURG, Carlo. "De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método". In: Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GUNNING, Tom. "O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema". In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. O cinema e a invenção moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- KNAUSS, Paulo et alii (org). Revistas ilustradas: modo de ler e ver no segundo reinado. Rio de Janeiro: Mauad X, 2011.
- _____. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. Anos 90, v. 15, n. 28, Porto Alegre, dez. 2008.
- KOOLHAAS, Rem. Nova York delirante: um manifesto retroativo para Manhattan. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- KRACAUER, Siegfried. Ornamento da massa: ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LE GOFF, Jacques. & Outros. "Memória-História". In: Enciclopédia Einaudi v. 1. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- MARINETTI, Fillippo Tommaso. "Manifesto do Futurismo". In: SCRIVO, Luigi. Sintesi del futurismo: storia e documenti. Roma: Bulzoni, 1968.
- MAUAD, Ana Maria. "Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX". Anais do Museu Paulista. v. 13. n.1. jan.- jun. 2005.
- RESENDE, Beatriz (org). Cocaína: literatura e outros companheiros de ilusão. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.
- SIMMEL, Georg. "A metrópole e a vida mental". IN: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). O fenômeno Urbano. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.
- SINGER, Ben. "Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular". In: CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. O cinema e a invenção moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SOBRAL, Julieta. O desenhista invisível. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.
- VELLOSO, Monica Pimenta. "As distintas retóricas do moderno". In: VELLOSO,

Monica Pimenta et alii. O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

_____. Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

VOVELLE, Michel. “Iconografia e História das Mentalidades”. In: Ideologias e Mentalidades. São Paulo: Brasiliense, 1987.

WARBURG, Aby. “Atlas Mnemosyne” In: SAXL, Fritz. La storia delle immagini. Roma : Laterza, 1990.

Fontes visuais

CARLOS, J. O futuro próximo. Revista Careta, ano XXXIV, n. 1732, Rio de Janeiro, 06 de setembro de 1941. Acervo da Biblioteca Nacional.

CARLOS, J. A semana do trânsito. Revista Careta, ano XL, n. 2081, Rio de Janeiro, 15 de maio de 1948. Acervo da Biblioteca Nacional.

CARLOS, J. Nervosismo. Revista Careta, s/n., Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1942. Acervo da Biblioteca Nacional.

CARLOS, J. Capa. Revista Para todos, ano IX, n.460, Rio de Janeiro, 28 de maio de 1927. Acervo da Biblioteca Nacional.

CARLOS, J. Capa. Revista Para todos, ano XI, n. 540, Rio de Janeiro, 20 de abril de 1929. Acervo da Biblioteca Nacional.

CARLOS, J. Capa. Revista Para todos, ano XII, n. 612, Rio de Janeiro, 06 de setembro de 1930, Acervo da Biblioteca Nacional.

Sobre a autora

Gianne Chagastelles é doutoranda em História Social do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IFCS/UFRJ). Bolsista do CNPq. Possui mestrado em História e Crítica de Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (EBA/UFRJ), bacharel em Pintura (EBA/UFRJ). Professora universitária de História da Arte e da Arquitetura da UNESA/RJ, onde orienta grupos de pesquisa de iniciação científica que tem como tema de estudos as discussões da memória, representações e identidades culturais, especialmente, no que se refere ao patrimônio histórico e artístico da cidade do Rio de Janeiro. Em relação a publicações que realizou, destaca-se a Enciclopédia Virtual da Pintura Brasileira (2002). Como artista plástica, teve também uma larga experiência na participação em salões de artes, exposições coletivas e individuais.

E-mail: giannem@globo.com