

O Rio de Janeiro arranha os céus: a verticalização da metrópole através das charges de J. Carlos (1927-1943)

The Rio de Janeiro skyscraper skies – the verticalization of the metropolis through the visual representations of J. Carlos (1927-1943)

El Rio de Janeiro rasca los cielos – la verticalización de la metrópoli a través de la representación visual de J. Carlos (1927-1943)

Gianne Montedônio Chagastelles*

Resumo

Este trabalho diz respeito ao estudo das representações dos arranha-céus nas charges de J. Carlos, coletadas nas revistas ilustradas *Careta*, *Fon-Fon*, *O Malho* e *Para Todos* entre 1927 e 1943. O texto aponta para a construção da história a partir da análise das imagens da época. Propõe a discussão da ampliação das fontes da análise histórica, incluindo como *corpus* do trabalho as fontes iconográficas. O estudo das imagens se desenvolverá dentro da perspectiva de uma visão mais ampla da história da arte relacionada à perspectiva da cultura visual. 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.

Palavras-chave: Arranha-céu. Charges. Representações visuais.

* Professora Adjunta da Universidade Estácio de Sá. Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ

Recebido em: maio 2012 - Aprovado em: ago. 2012
<http://dx.doi.org/10.5335/hdt.v.12-n.2,2242>

Este texto propõe a discussão da ampliação das fontes da análise histórica, incluindo como *corpus* do trabalho as fontes iconográficas. Nessa perspectiva, trabalharei com as charges de J. Carlos, que representam os arranha-céus no Rio de Janeiro. O recorte temporal desta pesquisa inicia-se em 1927 e termina em 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. Entretanto, por se tratar de representações de uma época, serão aqui incluídas algumas charges que ultrapassam um pouco o período estudado, ou seja, que foram realizadas em torno dos limites das datas dos marcos de início e de fim do trabalho. Essas charges, por tangenciarem esse período, podem também ser significativas para a pesquisa.

Na análise iconográfica, os significados não são tomados como dados, mas como construções culturais. 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. Essa 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 num determinado lugar e momento uma 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.

Roger Chartier (1990, p. 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. Desenvolvi o conceito de representação em que são considerados 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, p. 22), 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, formada por meio 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. Nesse 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 esses 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. Essa 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, desse 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.

Entretanto, em relação à crítica da função simbólica ou de representação, Giulio Carlo Argan (1999) lembra que tudo numa obra de arte possui valor simbólico, as cores, as formas, inclusive os detalhes aparentemente insignificantes. O conteúdo não pode ser separado das formas. Saliem-se como as questões da dimensão, da técnica, da luz e do espaço influenciam na obra. Para o historiador italiano, uma questão a ser pensada em relação à crítica iconológica (que representa um nítido

progresso em relação à crítica formalista) é que ela falha neste ponto: é fácil reconstruir o significado simbólico, mas existem muitas coisas para as quais é impossível encontrar um significado simbólico; essas coisas são evidentemente um significado que nos escapa, mas que, no entanto, é um “significado”. É preciso ir além da busca do valor de cada signo (um valor semântico ou de comunicação), mas cada signo que se apresenta como sin-semântico, como significativo ao mesmo tempo de si e de outra coisa, como um termo de relação de elementos de contexto que é necessário reconstruir. Portanto, é impossível satisfazer-se com um significado unívoco. Assim, na análise iconográfica se deve perceber o contexto da ação em que se desenvolve a narrativa, mas sempre atento às relações e aos diversos significados operados.

Essa crítica de Argan aos excessos estruturalistas que levariam a interpretações rígidas das imagens, incapazes de perceber a singularidade e a riqueza de significados nelas contidas, leva a que a proposta de análise apresentada neste estudo seja cautelosa com os limites e impasses dos métodos estruturalistas; no entanto, tais restrições não afetam diretamente a metodologia de análise da imagem da pesquisa uma vez que me subtraio de qualquer análise esquemática da imagem, optando por uma análise que perceba as relações e os diversos significados operados na obra. Aby Warburg (1990) desenvolveu estudos sobre vários tipos de imagens; em seu pensamento já se colocava com firmeza a preocupação com o estudo alargado dos objetos visuais como fontes de uma história da imagem. As investigações mais recentes

apontam para esse interesse diversificado do próprio Warburg (GINZBURG, 1989) por imagens variadas. 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, 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.

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 essas imagens têm um grande alcance social. Monica Velloso (1996) propõe resgatar a charge como uma das fontes expressivas da história social em virtude de 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. E 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 lin-

guagem 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. Isso 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*, *Fon-Fon*, *O Malho* 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, num 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. Num segundo momento, realiza-se a busca dos significados e do entendimento das relações entre os elementos da imagem. Num terceiro momento, desenvolve-se uma análise do contexto social da imagem a partir da articulação das dimensões técnica, política e 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 José Carlos de Brito e Cunha, ou J. Carlos, 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 levou a que esse artista fosse louvável desde cedo por seu público e pela crítica na cidade do Rio de Janeiro. Esse 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 a *O Malho* como revista ilustrada de circulação nacional. Na *Careta* J. Carlos trabalhou até 1921, produzindo, como ilustrador da revista, aproximadamente entre dez e vinte desenhos por número. Paralelamente, colaborou com diversas publicações, entre as quais as revistas *Fon-Fon*, *A Cigarra* e *O Malho*. Nesta última 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*, onde 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 levou a 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*, *Fon-Fon*, *O Malho*, *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. Essas revistas impunham e representavam comportamentos, valores, normas, criando realidades. Em relação às características socioeconômicas 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 essa autora, auxiliaram também a coesão interna desse grupo. Já Mônica Veloso (2010) afirma que se afetaram os hábitos e as percepções das camadas populares diante do impacto causado por essas publicações: as revistas expressavam uma pedagogia urbana através das imagens publicitárias, desenhos, caricaturas, charges, fotografias que tinham incidência sobre as pessoas mais pobres e não letradas, pois essas incluíam o analfabeto dentro dos circuitos de leitura coletiva. Essa prática de leitura estava fortemente ancorada no mundo de sons, oralidades e imagens, isso 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 a estratégias de venda e de sustentação mercantil. Muitas vezes as revistas não eram compradas, mas eram acessíveis às 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 esse historiador, foram espaços de mediação entre a cultura popular e erudita, pois 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, essas 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. A *Fon-Fon* se caracterizava como um semanário alegre, político, crítico e esfuziante, noticiário cujo objetivo único era fazer rir, haja vista o nome da revista. A revista *Careta*, por sua vez, seguia o mesmo tom de anedota, propondo em seu editorial um programa vasto e sedutor para o público apreciador das sessões galantes do jornalismo *smart*. Dentro dessa mesma linha editorial, situavam-se a *Revista da Semana* e *O Malho*, que se especializou em crítica política e caricaturas, tendo como pauta principal o cenário político nacional e internacional, tratado com ironia e humor. Dessa forma, a imagem da cidade do Rio de Janeiro e dos seus nascentes arranha-céus pode ser observada nas charges do cartunista J. Carlos, o que 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 para o Rio de Janeiro entre 1927 e 1943.

Análise das imagens

E finalmente, bem no último episódio, a Torre de Babel aparece de repente e alguns homens robustos conseguem terminá-la ao som de uma canção de novas esperanças, e, quando concluem o topo, o Governante (do Olimpo, provavelmente) sai correndo feito louco, enquanto a Humanidade, de súbito entendendo tudo, finalmente ocupa seu lugar de direito e logo inicia sua nova vida com novas percepções de tudo.

Fiódor Dostoiévski (2004)



Figura 1 - “A torre da Central”, *Careta*, 10-5-1943, Acervo da Biblioteca Nacional

Nessa charge, observa-se o edifício da Estação D. Pedro II, conhecido como Central do Brasil (1937), situado na avenida Presidente Vargas. Na construção o que mais chama a atenção é a torre de 135 metros de altura que, no topo, exhibe o famoso relógio, ponto de referência na cidade. Ao mesmo tempo em que o relógio marca as horas da produção, sincroniza a cidade inteira: aponta o ritmo da marcha dos cidadãos. No primeiro plano, a linha sinuosa do caminhar de bêbados leva o olhar em direção aos dois homens conversando, que apontam com o dedo o novo relógio da Central. Na rua, os automóveis como símbolos da modernidade, a multidão anônima em silhuetas pretas. O relógio é como o trem, a grande máquina futurista, que leva e traz os operários para a fábrica. A obra representa a chegada da modernidade que se impõe sobre a cidade.

O edifício em forma de torre expressa um valor simbólico da monumentalidade, da prepotência, do poder, tendo como único limite o céu. Isso é expresso nas palavras de um dos personagens de J. Carlos: “Aquilo sim que é uma obra de pulso.” A composição arquitetônica do corpo central em estilo aerodinâmico é realçada pela torre que contém coroamento escalonado e a verticalidade realçada por descer até o solo.

O ponto de vista expresso na charge de baixo para cima enfatiza a ascensão do edifício em direção ao céu, tornando a arquitetura mais monumental e importante. Fica evidente o valor dado à arquitetura pública monumental na época do Estado Novo de Getúlio Vargas, ou seja, a arquitetura como símbolo do poder do Estado.

Os arranha-céus são as agulhas das catedrais dos tempos modernos, o símbolo das possibilidades infinitas, a exaltação da altura e o orgulho do poder. A agulha e a base representam os dois extremos do vocabulário formal da metrópole e descrevem os limites externos das suas escolhas arquitetônicas.

Para Rem Koolhaas (2008), a agulha é a estrutura mais fina e menos volumosa a marcar um ponto dentro da quadra, combinando o máximo de impacto físico, de atração da atenção, com um consumo insignificante do solo. O arranha-céu multiplica várias vezes o terreno diretamente para o alto: a Terra reproduzindo a si mesma. Como imagem, o arranha-céu é uma prova da qualidade revolucionária da arquitetura como multiplicação territorial. Para Koolhaas, o arranha-céu é um “automonumento”. O arquiteto holandês escreve que essa estrutura arquitetônica se torna um monumento, ou, pelo menos, cria essa expectativa simplesmente pelo seu tamanho, mesmo que a soma ou a natureza das atividades individuais por ele abrigadas, ou seja, no seu interior, não mereça expressão monumental.

Esses novos monumentos apresentam uma ruptura com as convenções do simbolismo no qual o exterior remete ao interior; a manifestação física do arranha-céu não representa um ideal abstrato, simplesmente é ele mesmo e, em razão do puro volume, não pode deixar de ser um símbolo. Assim, em relação a esse “automonumento” do século XX, para que o

arranha-céu se tornasse habitável as pessoas desenvolveram uma série de táticas de apropriação para atender ao paradoxo conflitante a que ele estava frequentemente submetido:

A de ser um monumento – uma condição que sugere permanência, solidez e serenidade – e, ao mesmo tempo, a de abrigar com a máxima eficiência a “mudança que é a vida”, a qual é, por definição, antimonumental.

Esse aspecto da monumentalidade não está separado da ideologia política da época, neste caso do governo Vargas e a Revolução Industrial brasileira. Durante esse governo promoveu-se um processo de reformas sociais, políticas, econômicas e culturais alinhadas às dos países que viviam sob um regime autoritário, particularmente a Itália do Duce. Assim, foram convidados arquitetos italianos, como Marcello Piacentini e Vittorio Morpurgo, para fazerem projetos urbanísticos, como a Universidade do Brasil. A arquitetura fascista de Piacentini procurava uma forma que representasse no desenho da cidade o poder político. Isso era expresso nos espaços públicos e nos edifícios governamentais. Desse modo, parafraseando Pietro Maria Bardi (1938), a arquitetura é a arte do Estado.



Figura 2 - "A charada", *Careta*, 14-4-1945, Acervo da Biblioteca Nacional



Figura 3 - "Amanhã", *Careta*, 27-3-1937, Acervo da Biblioteca Nacional

Essas duas charges apresentam como temática comum o preenchimento vertical da cidade, ofuscando a paisagem natural. A primeira imagem representa a importância e a prepotência dos monumentais arranha-céus. Isso é enfatizado pela perspectiva em que o observador está olhando os blocos contínuos dos edifícios de baixo para cima, dando a sensação de ascendência ao céu. A cidade é como uma "selva de pedra", em que as pessoas são engolidas pelos triunfantes prédios de concreto armado. A fachada, com múltiplas janelas, mostra a aglomeração de quartos e vidas dentro de um espaço interior, como se fosse a cobertura disciplinar de um labirinto oculto. Lá dentro, onde as pessoas podem se perder e se achar, como diz a charada, desenvolve-se estilos de vidas diferentes e divertidos. O homem está chocado com o novo espaço de habitação que ele tenta olhar, ver e enxergar. Ideia megalomaniaca dos congestionamentos. O recorte da imagem dá a sensação de que a cidade do concreto armado não tem fim, dando a sensação de contínua expansão. Os homens parecem olhar como espectadores, diante da tela, o mistério de se achar dentro dos inúmeros andares, corredores, escadas, tudo em torno dos poços dos elevadores.

Koolhaas (2008) ressalta que a vida dentro dos prédios é fracionada, que os episódios que acontecem em cada andar são tão brutalmente desconexos que é impossível concebê-los como parte do mesmo cenário. Essa desconexão é gerada pela confusão de funções exercidas pelos usuários e pela multiplicidade de famílias que ali habitam. Cada nível artificial é tratado como um terreno virgem, como se os outros não existissem, para estabelecer uma área estritamente privada.

A segunda charge apresenta a cidade do Rio de Janeiro verticalizada de forma exagerada e fantástica, pela aglomeração dos blocos em concreto armado que esmagam o morro do Pão de Açúcar. A ideia de verticalização e congestão apresentada por J. Carlos expressa uma modernidade projetiva e não a modernidade concreta da época. A paisagem antiga e natural some em volta dos prédios, ou seja, cria-se uma nova linha da cidade. O homem aparece pensativo e nostálgico pela perda da paisagem natural dos morros e do mar que foram absorvidos pelos arranha-céus. A ilustração dá a sensação de que o homem está no alto do morro, olhando a cidade de cima, mas mesmo assim não consegue ficar mais alto que os arranha-céus que ainda são mais altos que o Pão de Açúcar.

Os prédios estão aparentemente no ar, sem o alicerce à vista. As formas verticais dos cubos alongados se repetem em blocos, que crescem e se multiplicam desordenadamente. É a cidade das torres. Multiplicação do terreno e apropriação carioca do *manhattanismo*, ou do plano urbanístico de New York, que precisa da retícula para se desenvolver, no caso do Rio de Janeiro, tendo como limite o mar e a montanha.

No Rio de Janeiro, na Era Vargas, dois cânones urbanísticos foram apropriados pelo governo, num primeiro momento, o Brasil se inspira no *manhattanismo*, proveniente dos Estados Unidos. Depois, na época do Estado Novo, o Brasil se apropria do cânone da arquitetura proveniente da Itália e da Alemanha que tinha na arquitetura monumental fascista sua inspiração. Esse pêndulo não ocorre por acaso, pois foi na Era Vargas que o Brasil entrou na esfera econômica e cultural norte-americana;

em 1935 foi assinado o Tratado Comercial Brasil-Estados Unidos, que diminuía as taxas dos produtos importados em troca de facilidades para exportar café e borracha. Os Estados Unidos defendiam, na época, o livre comércio e a troca de mercadorias por dinheiro. Por outro lado, o governo intensificou seu comércio com a Alemanha e a Itália, porém com um estilo diferente, pois era um comércio de troca de mercadorias por outras mercadorias, um comércio sem dinheiro.

Nessa perspectiva o Brasil na Era Vargas tirou proveito das ambições e necessidades desses dois blocos de poder que se encontravam em disputa, esperando sempre a melhor oferta, sem se subordinar às políticas norte-americanas. Destarte, no governo Vargas se desenvolveu uma situação paradoxal, uma americanização dos costumes e do consumo e, por outro lado, um protecionismo e nacionalismo econômico e ideológico. Como diz Bardi, como se expressa arquitetonicamente essa política se a arquitetura é a arte do Estado? Em relação à inspiração italiana e alemã da arquitetura fascista, os edifícios públicos apresentaram uma forma monumental e grandiosa que simbolizava o Estado protetor e guardião dos interesses da nação. Por outro lado, desenvolve-se a concorrência do investimento privado no mercado imobiliário para moradia e edifícios de luxo com capital nacional e estrangeiro, especialmente no centro e na zona sul.

A lei de oferta e procura que dominava o mercado habitacional na época, junto com a falta de moradia, teve como consequência a elevação dos preços de produção das novas unidades. Assim, foram as camadas abastadas da sociedade carioca que conseguiram moradias localizadas no centro e na zona sul da cidade.

Segundo Maurício de Abreu (2008), até o fim da República Velha a zona sul havia permanecido como uma área predominantemente residencial, ocupada principalmente pelos endinheirados da sociedade. O período a partir da Era Vargas, todavia, desenvolveu nessa parte da cidade uma série de transformações, motivadas sobretudo pela aplicação imediata de capitais em época de alta inflação. Disso decorreu um impulso considerável ao setor da construção civil, que capitalizou a ideologia do *status* de morar à beira-mar para os moradores dessa região, valorizando-a de maneira eficaz pela substituição de residências unifamiliares por arranha-céus. A introdução das novas tecnologias do concreto armado e do elevador proporcionou as possibilidades de rápida acumulação de capital, que permitiu a exploração do solo, sem necessidade de incorporação de novas áreas ou de grandes investimentos na estrutura urbana.

No final da década de 1930 o processo de verticalização se tornava expressivo em Copacabana, com a substituição das casas por edifícios. Nessa fase ocorre o *boom* imobiliário, resultante da forte atração exercida pela propriedade imobiliária como campo de investimentos dos lucros da indústria, comércio e exportação agrícola. O crescimento populacional da zona sul em geral estimulava desenvolvimento do comércio e dos mais variados serviços, sem que os consumidores precisassem ir ao centro da cidade: Copacabana torna-se uma cidade dentro da cidade.

A “cultura da congestão”, para Koolhaas (2008), significa a condição essencial da metrópole real, a riqueza genuína da

modernidade. O preenchimento da malha pelos arranha-céus leva a que esses multipliquem o valor do solo em razão de seus tamanhos desmesurados, o que impõe novas condições à arquitetura e ao urbanismo, bem como novas possibilidades à “cultura da congestão”.

O período deste estudo não foi só de inovação urbanística no solo, mas principalmente de um rápido preenchimento das malhas já disponíveis desde décadas anteriores com as reformas urbanas de Pereira Passos no início do século XX. Sobre tais malhas sucederam-se, intercalaram-se, misturaram-se, sobrepujaram-se, substituíram-se sucessivos tipos e escalas de edifícios. Cada arranha-céu passou a competir com o do lado na quadra, formando um espetáculo de atrações.



Figura 4 - Capa da *Para Todos*, 28-5-1927, Acervo da Biblioteca Nacional



Figura 5 - Capa da *Para Todos*, 6-9-1930, Acervo da Biblioteca Nacional

As duas 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 crescimento dos arranha-céus floresceu, pois expressava uma época em que a vida incorporava a alegria, o ritmo vertiginoso das máquinas. Os arranha-céus se tornam um emblema da ideia de metrópole, de cosmopolitismo, de aerodinamismo e de vertigem. A cidade torna-se um caldeirão transbordante de distração, sensação e estímulo.

A primeira charge expressa combinações de múltiplas perspectivas espaço-temporais em um campo visual único e instantâneo, transmitindo, assim, a intensidade e a fragmentação 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. É a cidade que nunca dorme e que brilha com vivo esplendor, com electricidade 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 dessa época. 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. Nesse sentido, a imagem é como um bombardeio de estímulos que passa a ideia da metrópole congestionada como símbolo do novo habitat.

Para Walter Benjamin (1982), Georg Simmel (1976) e Siegfried Kracauer (2009), a modernidade tem de ser entendida como um registro da experiência subjetiva, fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno.

Segundo Ben Singer (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. Beatriz Resende (2006) lembra que a cocaína era exposta nas vitrines de farmácias e receitada como prescrição médica para adultos e crianças até meados da década 1930. Estava presente nas ruas, nos bares, nas pensões, na publicidade, nos jornais e na literatura, e era oferecida 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. A cidade torna-se elétrica e a arquitetura dos arranha-céus acompanha esse ritmo, valorizando a iluminação noturna e espetacular. Entre esses 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. 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 (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 6 - “Cariocaoticamente”, *Caretta*, 21-2-1948, Acervo da Biblioteca Nacional

A charge “cariocaoticamente” mostra a vida privada no interior dos arranha-céus. Destaca-se a perspectiva com linhas que confluem do eixo central para a parte inferior da imagem, predominando as diagonais com um efeito de movimento que dão, simultaneamente, a sensação de queda e ascensão. A imagem contém cores quentes, estridentes e artificiais que dão aspecto de conturbação, efusão e caos ao pátio interno do edifício, característico da arquitetura desses arranha-céus. No encontro entre os edifícios, na parte interna, localiza-se o eixo central da imagem, em torno do qual a vizinhança está aglomerada, nas sacadas da área, assistindo espantada ao espetáculo de fúria de um vizinho que berra incessantemente. Dentro do espaço claustrofóbico da área interna, os vizinhos estão apavorados nessa cena de desespero: o barulho do grito sobe prédio acima, contaminando os ouvidos e as mentes da vizinhança. As figuras que lotam esse espaço de convivência colocam em discussão os limites suportáveis do som da metrópole, ou seja, o direito à tranquilidade. Ainda que parecesse o interior de um cortiço, pelas roupas penduradas e pelo lixo no chão, percebemos, pelos detalhes arquitetônicos, que a cena decorre num dos novos e sofisticados edifícios.

Houve grandes mudanças nos padrões de vizinhança a partir da proliferação dos arranha-céus, em contradição com os costumes da velha ordem. Se durante o século XIX cada uma das famílias tinha seu próprio espaço privado, ou seja, suas casas, quando mudaram para os arranha-céus geraram-se convivências com estra-

nhos, com pessoas que se cruzavam sem se conhecer. As famílias se veem obrigadas a compartilhar lugares comuns, como os pátios internos, os saguões, os corredores e os elevadores. Desse modo, as pessoas tiveram que aprender a entender os limites da liberdade do outro e a diferenciar os limites de propriedade entre o privado e as áreas comuns. Em decorrência disso, foram criados instrumentos de controle como a Lei de Condomínios, promulgada em 1928, cuja tentativa foi tirar o espectro que condenava os prédios de apartamento aos estigmas relacionados às habitações coletivas, particularmente, aos cortiços. Esse foi, portanto, um dos primeiros preconceitos que deveriam ser rompidos pelos vendedores imobiliários. Os novos edifícios foram vistos na época como “cortiços de luxo” (2006), ou seja, locais superlotados, onde se perderam as distinções sociais próprias das mansões e dos casarões. Ainda assim, essas moradias foram projetadas para as classes mais abastadas da sociedade brasileira. O receio de decair socialmente por residir nesse tipo de moradia foi vencido graças aos acabamentos de luxo, como mármore e espelhos em suntuosas portarias, com estilos franceses e norte-americanos, assim como em razão do uso do termo “palacete” para se referir aos novos e ostentosos arranha-céus cariocas.

Liberados do preconceito, os habitantes dessas moradias multifamiliares tiveram que confrontar a própria arquitetura dos edifícios com a tensão entre dois espaços públicos. Por um lado, o espaço comum dos pátios internos dos prédios e, por outro, o espaço público da rua, geraram dois

ambientes concorrentes que cercavam os edifícios. Para Koolhaas (2008), o saguão concorre com a rua, apresentando uma amostra linear das pretensões e seduções do edifício. Marcado por frequentes pontos de ascensão, os elevadores levavam o visitante a penetrar ainda mais na “subjectividade” do prédio. O saguão, e o seu entorno, é uma galeria hedonista guarnecida de instalações sociais, como lojas, bares, cinemas e restaurantes. Mais do que a soma dos andares, o arranha-céu é divulgado como uma cidade em si que abriga inúmeras almas, o que é um dos temas mais recorrentes do *manhattanismo*. Os novos edifícios, como A Noite, constituem uma cidade em si, com suas atividades, como a rádio nacional, o jornal do mesmo nome do prédio, o terraço da cobertura com roda de samba etc. O Rio de Janeiro viajava rumo ao céu, assim como sobre a terra. A cidade como “mundo de mundos” devia ser absorvida intensamente e velozmente, não era possível pensar em um descanso. A cidade se transformou num gigantesco espetáculo: a diversão não pôde parar. Por fim, poderíamos pensar em uma paisagem vertical no Rio de Janeiro da época?

Abstract

The humor, not rarely, is considered a mere instrument to make people laugh, without ideology or political sense. However, if we consider the power of words, not only as constituents of sense, but also of subjectivities, the joke and mockery can take serious shape, with repercussions that can contain or stimulate the transformation. The

members of the second wave of the feminist movements in Brazil knew like no one the scope of mockery when it comes to the destabilization of gender expectations. Millôr Fernandes, journalist, cartoonist and humorist, is the name most often remembered in that low honor hall of fame that journalists working in diverse newspaper during the civil-military dictatorship that were accused of sexist and misogynistic. Desiring to extrapolate these known criticisms, the present article aims to reflect on the role of Millôr in the combat and also the dissemination of brazilian feminism, from research already produced in the *O Pasquim* and from excerpts of the magazine *Veja*, which are also articulated to a compendium in which the journalist deals with discoursing about the feminism.

Keywords: Civil-military dictatorship. Feminist movement. Humor.

Resumen

El humor, no raras veces, es considerado un mero instrumento de hacer reír, sin sentido político o ideológico. Entretanto, si consideramos el poder de las palabras, como constituyentes no solo de sentido, más también de subjectividades, el chiste y la broma pueden asumir contornos serios, con repercusiones capaces de contener o estimular la transformación. Las integrantes de movimientos feministas de segunda ola en Brasil conocieron como ninguno los alcances de la burla cuando el asunto es la desestabilización de las expectativas de género. Millôr Fernán-

dez, periodista, dibujante y humorista, es en general el nombre más sembrado en ese poco honorable hall de la fama en que periodistas activos en los más variables impresos durante la dictadura civil-militar son acusados de sexistas y misóginos. Deseando extrapolar esas críticas ya conocidas, el presente artículo tiene como objetivo reflejar sobre el papel de Millôr en el combate y también en la divulgación de los feminismos brasileños, a partir de investigación ya elaboradas en *El Pasquim* y a partir de extractos de la revista *Veja*, los cuales son articulados aun a un compendio en que el periodista se ocupa de disertar sobre el feminismo.

Palabras clave: Dictadura civil-militar. Humor. Movimientos feministas.

Referências

- ABREU, Maurício de Almeida. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPP, 2008.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anti-clássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BARDI, Pietro Maria. *Rapporto sull'architettura per Mussolini*. Roma: Crítica Fascista, 1931.
- 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.
- 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; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os demônios*. São Paulo: Editora 34, 2008 [1872].
- GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 15, n. 28, dez. 2008.
- KNAUSS, Paulo et al. (Org.). *Revistas ilustradas: modo de ler e ver no segundo reinado*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2011.
- 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.
- MARINS, Paulo César Garcez. Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: SEVCENKO, Nicolau. *História da Vida Privada no Brasil*, v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. In: MUSEU PAULISTA. *Anais...* 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, 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. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

_____. As distintas retóricas do moderno. In: VELLOSO, Monica Pimenta et al. *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

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