

Leslye Bombonato Ursini

A Revista *O Cruzeiro*  
na Virada da Década de 1930

Dissertação apresentada ao  
Departamento de Antropologia Social  
do Instituto de Filosofia e Ciências  
Humanas da Universidade Estadual de  
Campinas sob a orientação da  
Professora Doutora Mariza Corrêa.

Este exemplar corresponde  
à redação final da  
dissertação defendida e  
aprovada pela Comissão  
Julgadora em 29/03/2000.

**BANCA**

Profa. Dra. Mariza Corrêa (Orientadora)

Profa. Dra. Sílvia Helena Simões Borelli

Profa. Dra. Guita Grin Debert

Março/2000

UNIDADE	B.C.		
N.º CHAMADA:	T/UNICAMP		
	Un. 7a		
V.	Ex.		
TOMBO BC/	40946		
PREC.	278/00		
C	<input type="checkbox"/>	D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	RS 11,00		
DATA	18/04/00		
N.º CPD			

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

CM-00135172-7

**Ursini, Leslye Bombonato**  
Ur 7 r      **A Revista O Cruzeiro na virada da década de 1930 / Leslye Bombonato Ursini. -- Campinas, SP : [s.n.], 2000.**

**Orientador: Mariza Corrêa.**  
**Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Modernidade. 2. Mulheres. 3. Periódicos. I. Corrêa, Mariza. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.**

## Agradecimentos

Agradeço à orientação segura da professora Mariza Corrêa. Também sou grata ao CNPq pelos dois anos concedidos de bolsa.

Um agradecimento especial deve haver para os funcionários da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, em São Paulo: à Olga, ao Toninho, ao seu Antônio e à delicada Márcia. Quanta paciência tiveram comigo.

Agradeço ao Arquivo Edgar Leuenroth, especialmente na figura da Míriam, que me atendeu prontamente com as fotografias que ela tirou da revista.

Agradeço aos meus pais e à minha irmã pelo apoio, sempre soube que poderia contar com eles.

Ao Beto e à Maria penho boa parte dos meus agradecimentos pelas companhias sempre adoráveis. Esta dissertação é para eles

Teresa, Rogério, Manduca, Chicão, Takemoto, Cacá, Ubaldo, Gisa, Lu, Léo, Mário, Zé Du, Marcelão, Abdala, Andréa, Liberák, Buque, Vilson, Kênia, Rafael, Luis Fernando, Ana Maria, Ana Fukui, Miltão, Cíntia, Zé Renato, Herman, Bicudo, Dona Fran, Dona Luzia, Arthur, Gana e Kelly. Escrevo seus nomes e lembro de algumas passagens que me dão saudade.

Como não poderia deixar de ser, também o Liminha participa, de algum modo, deste trabalho.

Agradeço à Lílian as conversas intermináveis e as lembranças mais doces.

# Sumário

<b>AGRADECIMENTOS.....</b>	<b>3</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<i>O CRUZEIRO</i> E SEUS 50 ANOS.....	8
<b>1 - UM MUNDO TRANSFORMADO .....</b>	<b>20</b>
AS TRANSFORMAÇÕES URBANAS.....	20
A CIDADE.....	33
<b>2 - O BRASIL PARA O BRASIL QUE NÃO SE CONHECE .....</b>	<b>36</b>
AS SEÇÕES .....	36
FOTOGRAFIAS E MAIS FOTOGRAFIAS .....	41
<i>REVISTA SEMANAL ILLUSTRADA</i> .....	49
O LANÇAMENTO D' <i>O CRUZEIRO</i> .....	50
<b>3 - AS CARTAS .....</b>	<b>54</b>
MOÇA MODERNA E TIA DA ROÇA .....	55
MULHERES QUE NÃO EXISTIAM? .....	62
GESTOS, ROUPAS... E JAZZ.....	68
A HISTÓRIA DE LÚCIA .....	81
<b>4 - PASSADO E FUTURO.....</b>	<b>88</b>
FUTURO .....	89
PRESENTE .....	95
PASSADOS.....	103
<b>CONCLUSÃO: <i>O CRUZEIRO</i> E O GOSTO .....</b>	<b>110</b>
<b>APÊNDICE: ALGUNS NOMES .....</b>	<b>118</b>
<b>ÍNDICE DE FIGURAS .....</b>	<b>121</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>122</b>

# Introdução

O *Cruzeiro* aparece como a primeira revista de circulação nacional no Brasil<sup>1</sup>, em 10 de novembro de 1928. Era editada pela Empresa Gráfica Cruzeiro, no Rio de Janeiro, porém seus primeiros números foram impressos na Argentina para que a revista contasse com melhores técnicas de impressão e fizesse jus ao que dizia de si mesma: *a mais moderna revista brasileira*.

Nos primeiros anos de *O Cruzeiro*, a maior parte da renda da revista, segundo Helouise Costa<sup>2</sup>, provinha dos anunciantes, embora a revista oferecesse assinaturas mensais e anuais.

*O Cruzeiro*, durante toda a sua existência (1928-1978) foi uma revista de variedades. A revista, que pretendia imitar a revista norte-americana *Life*, surgiu apresentando um *lay-out* diferente daquele das suas companheiras: muitas ilustrações e fotografias que variavam de tamanho podendo tomar uma página inteira da revista. Na virada da década de 1930 eram suas contemporâneas as revistas *Careta*, *A Cigara*, *A Scena Muda*, *Para Todos*, *Fon-Fon!*, *Cinelandia*, *Jornal das Moças* e *A Semana*, para lembrar as principais. *O Cruzeiro* usava a rotogravura<sup>3</sup>

---

1 Helouise Costa, "Pictorialismo e Imprensa. O caso da revista *O Cruzeiro* (1928-1932)". in Annateresa Fabris (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 1991. p. 274 e Nelson Werneck Sodré, *História da Imprensa no Brasil*. 1966. p. 428.

2 Helouise Costa, "Pictorialismo e Imprensa. O caso da revista *O Cruzeiro* (1928-1932)". in Annateresa Fabris (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 1991. p. 203. De meados da década de 40 em diante as matérias pagas constituíam uma outra forma de renda para a revista (Peregrino: 1991; 31).

3 Impressão por cilindro.

como técnica de impressão o que a diferenciava das demais revistas da época (que usavam chapa) por lhe permitir a variação no tamanho das fotografias e também que estas pudessem ser impressas simultaneamente aos textos.

No entanto, apesar da tecnologia de que desfrutava a impressão de *O Cruzeiro*, a diferença entre esta e as demais revistas suas contemporâneas não chegava a ser gritante. O que favorecia *O Cruzeiro* era o fato de ser nova numa época de renovação da política, da economia e dos hábitos. E isso ela soube aproveitar para apresentar-se como uma novidade.

Esta dissertação ocupa-se dos primeiros momentos d'*O Cruzeiro*, e não perde de vista a revista grandiosa e duradoura que foi ela depois.

## ***O Cruzeiro e seus 50 anos***

O que trago aqui é um rapidíssimo passeio pelos 50 anos de uma revista semanal a fim de informar o leitor, ou lembrá-lo, da revista que foi *O Cruzeiro* a partir dos anos 40. E é também um convite para que outras pessoas se interessem pelo material rico que a revista oferece.

Se tomássemos a *O Cruzeiro* toda, de cabo a rabo, penso que seria possível vermos essa revista colaborando para a constituição de uma cultura nacional por meio da criação

e repetição de símbolos e da instituição de um espaço discursivo sobre o país<sup>4</sup>. Pois é uma revista que surge com a particularidade de integrar o país com sua circulação nacional e, em algum grau, ela oferece não só uma versão como “formata” o olhar do leitor sobre o mundo que o cerca e sobre si próprio.

Depois de ter tomado por empréstimo de seus colaboradores certa credibilidade<sup>5</sup>, *O Cruzeiro* tornou-se ela mesma uma referência para os profissionais do jornalismo<sup>6</sup> e também para humoristas como Millôr Fernandes e Ziraldo, além de trazer ao conhecimento do público, pela primeira vez, nomes que viriam a tornar-se famosos como Nelson Werneck Sodr e e Guimarães Rosa (este aos 21 anos), ambos vencedores de um dos primeiros concursos de contos promovido por *O Cruzeiro*<sup>7</sup>.

Apesar da sua circulação nacional, da sucursal em São Paulo inaugurada já nos primeiros anos da década de 1930 e dos correspondentes espalhados pelo Brasil, pode-se dizer que *O Cruzeiro* era uma revista “carioca”. Era com as coisas do Rio, com o jeito da gente da cidade do Rio de Janeiro viver, se vestir, andar e opinar que a revista estava à vontade. E depois de ter apresentado a cidade do Rio de Janeiro, ao entrar dos anos 30, como modelo e  ndice de desenvolvimento de um país inteiro, *O Cruzeiro* colaborou para

---

4 A cultura nacional, segundo Stuart Hall, é composta por símbolos e por institui es culturais que ajudam a criar padrões. Ela é também um discurso, uma forma de falar que produz significados (Hall: 1995, 40)

5 Como se deu com os colaboradores d’*O Cruzeiro* na virada da década de 1930 que eram figuras proeminentes no meio acad mico ou artistas e literatos ilustres (ver capítulo 4).

6 Em que David Nasser, jornalista e depois também diretor de *O Cruzeiro* na década de 60, é o exemplo mais conhecido.

7 Fernando Morais, *Chat : o rei do Brasil*. SP. 1994. pp. 194-195.

fazer do Rio a porta de entrada, o cartão postal do Brasil. E, ao mesmo tempo, a revista se pretendia numa relação metonímica com o Brasil.

O grande sucesso da revista na década de 40 (sua tiragem de 48 mil exemplares em 1942 para 300 mil em 1949<sup>8</sup>) com a combinação de reportagens, aventura e muita fotografia, incentivou o lançamento de outras revistas do mesmo gênero. Surgiram assim *Manchete* (Bloch) em 1952, *Brasil em Revista* (Globo) em 1953 e *Aconteceu* (Globo) em 1954, entre outras<sup>9</sup>.

A partir da década de 60 *O Cruzeiro* contava com repórteres espalhados por algumas regiões brasileiras, e a elas ambientados, delas enviavam notícias. A impressão que temos ao ler o que escreviam ou ver o que fotografavam aqueles jornalistas e fotógrafos é a de que estamos lendo sobre os fatos, vendo as coisas “de dentro”, como, por exemplo, nas reportagens do repórter Juarez<sup>10</sup>, responsável por colocar nas páginas de *O Cruzeiro*, entre outras coisas, as notícias como as brigas dizimadoras entre famílias alagoanas por conta da posse de terras (os episódios dessa disputa desenrolaram-se no começo da década de 70) e autor de uma longa reportagem (publicada em 21 de agosto de

---

8 No final da década de 1930 e no começo da de 40 *O Cruzeiro* havia definhado muito em relação aos seus primeiros anos, porém, as reportagens repletas das imagens fotográficas de Jean Manzon, recém-chegado da França, incrementaram a sua vendagem.

9 André de Seguin Des Hons, *Le Brésil. Presse et histoire, 1930-1985*. 1985. pp. 28-29.

10 O repórter Juarez, como assinava seus trabalhos, morava em Maceió e era correspondente de *O Cruzeiro*, em 1975 ele foi convidado pelos editores da revista a ir morar no Rio de Janeiro para trabalhar na redação d'*O Cruzeiro*, que já definhava. Foi uma época em que ele, juntamente com outros colegas de trabalho, tiveram que usar da inventividade para ganhar dinheiro, pois a revista passava por dificuldades financeiras, conforme me relatou sua viúva, Ana Tenório.

1965) sobre a relação entre o coronelismo e o cangaço intitulada “Uma organização criada pelo Nordeste”.

Os anos 50 foram os anos gloriosos de *O Cruzeiro*. Havia três seções dirigidas especificamente ao público feminino. “Da Mulher para a Mulher”, assinada por Maria Teresa, que trazia “fórmulas” do sucesso no relacionamento entre homens e mulheres, sempre aceitáveis para os padrões morais contemporâneos. “Consultório de Beleza” era assinada por Elza Marzullo e as receitas culinárias - que variavam conforme um novo eletrodoméstico aparecia no mercado – estavam na seção “Lar Doce Lar” assinada por Helena Sangirardi e Thereza de Paula Penna. Aqui não incluo a seção “As Garotas” por acreditar que aqueles desenhos, como se verá mais adiante, encantaram um público mais abrangente quanto ao sexo e à idade. Pelo mesmo motivo não entendo como seção feminina a “Última Página”, que trazia sempre uma crônica de Rachel de Queiroz sobre os mais variados assuntos, embora Accioly Netto, que foi diretor de *O Cruzeiro*, tenha dito que essa seção estava assim disposta, como nos conta Nadja Peregrino, “porque a mulher começa a ler a revista pelo final”<sup>11</sup>.

As seções de humor ficaram também famosas. Num rápido resumo, será em 1938 a estréia de Millôr Fernandes, com apenas 14 anos, numa página engraçada intitulada “Poste Escrito”, assinada Emmanuel Vão Gôgo, pseudônimo do humorista. Na década de 40 Millôr Fernandes fez dupla com

---

11 Nadja Peregrino, *O Cruzeiro. A Revolução da Fotorreportagem*. 1991. p. 19.

Péricles (Péricles de Andrade Maranhão) na seção humorística “O Pif-Paf”<sup>12</sup>. Em 1943 Péricles apresenta “O amigo da Onça”, que alcançou sucesso ao ponto de ter sua imagem vendida como artefatos natalinos, brinquedos, enfeites e, em 1949, como bonecos de açúcar para o consumo infantil<sup>13</sup>.

O *Cruzeiro* ficou na memória das pessoas e o que era nela publicado costuma ser lembrado em conversas nostálgicas em que as lembranças se alternam... Lembra da Diacuí?, lembra do crime da Sacopã?, e do Tenente Bandeira?, lembra do sabão Rinso?

São recordadas também as reportagens de David Nasser e Jean Manzon, a fórmula da dupla “jornalista e fotógrafo”, respectivamente, que surgiu a partir de meados dos anos 40. São lembrados os grandes crimes (e criminosos) que abalaram a sociedade, e que O *Cruzeiro* fazia questão de divulgar pelo Brasil tornando, assim, o assassinato de Aída Cúri (1958), por exemplo, motivo de comoção nacional<sup>14</sup> e fazendo de Tenório Cavalcante<sup>15</sup>, o

---

12 Fernando Morais, *Chatô: o rei do Brasil*. 1994. pp. 424-425.

13 Marcos Antônio da Silva. *Prazer e Poder do Amigo da Onça*. 1989. pp. 31 e 159.

14 O “caso Aída”, ocorrido na cidade do Rio de Janeiro, foi amplamente divulgado e acompanhado pela imprensa diária e periódica, porém, O *Cruzeiro* encarregou-se de “encompridar” o caso apostando nas implicações morais das duas versões possíveis para a morte da moça: numa versão Aída teria sido atirada, depois de desfalecida, pelos dois rapazes que a agarraram e morreu por conta do impacto no chão; na outra versão ela teria-se atirado do 12o andar para escapar a um estupro, e portanto, uma pretensa repetição do destino de Santa Maria Goretti, cuja história foi também publicada em O *Cruzeiro*. Conta-se que antes de virar santa essa camponesa italiana teria, na iminência de ser estuprada, pedido aos céus que a levassem antes de ser violentada e suas últimas palavras foram: “morrer mas não pecar”. Mesmo à revelia dos laudos periciais médico-policiais O *Cruzeiro* investiu nessa versão moral da vida em troca da honra tendo David Nasser à frente de uma campanha contra a “juventude transviada”.

15 Homem “de política”, nascido em Palmeira dos Índios, em Alagoas, Tenório Cavalcante viveu a maior parte do tempo no Rio de Janeiro, tinha por hábito matar adversários políticos e fama de ser impiedoso e violento. Usava óculos escuros grandes e uma capa preta que encobria uma metralhadora, a famosa “Lurdinha”.

*homem da capa preta*, um personagem imprescindível em suas páginas na primeira metade da década de 50.

As mulheres que foram meninas ou mocinhas na década de 50 se lembram de “As Garotas”, de Alceu Penna, cujos desenhos de figuras femininas delicadas eram recortados e colados em cadernos, em diários, no lado interno de portas de guarda-roupas, etc. Tais desenhos eram acompanhados de versos em rima que diziam algo sobre as férias, um novo filme, o dia do santo casamenteiro, a época do Natal, a volta às aulas ou sobre um novo penteado: o rabo-de-cavalo.

Elas era imitadas nos gestos, no jeito de sorrir, de se sentar e de se pentear. Mais tarde Ziraldo dirá que

“(…) muitos de nós – quase todos os que se casaram naquela época – nos tornamos, um pouco, genros do Alceu.”<sup>16</sup>

“As Garotas”, que surgiram em 1938, desapareceram das páginas d’*O Cruzeiro* “aposentadas” voluntariamente por Alceu Penna em 1964 sob a alegação de que tinham saído de moda, pois não correspondiam mais à realidade das jovens já bem menos ingênuas que as garotas de *O Cruzeiro*<sup>17</sup>.

---

16 Fundação Clóvis Salgado. *Alceu Penna. Desenhos, figurinos e peças gráficas*. 1983. Depoimento de Ziraldo intitulado “Alceu: Pena!”.

17 Carla Sílvia Beozzo Bassanezi e Leslye Bombonato Ursini, “*O Cruzeiro* e as Garotas”. *Cadernos Pagu*. Pagu. 1995. N. 4. p. 250.

O *Cruzeiro* deixou de existir no final da década de 70 mas ficou no imaginário de muitos<sup>18</sup>. Aquela revista moldou formas narrativas para falar do Brasil que resultaram em formas canônicas para que outras pessoas, e por outros meios, depois dela, pudessem também falar do Brasil de uma maneira eficaz.

Um exemplo de como aquelas imagens narrativas presentes na revista ecoaram está no filme de Héctor Babenco, *Brincando nos Campos do Senhor*, no episódio do vôo rasante de um pequeno avião sobre uma aldeia, ao que os índios, diante daquela primeira visão, respondem com flechadas. Esta cena é a tradução em filme, quase literal, da reportagem feita por Nasser e Manzon sobre os Xavante em 1942. Em vez das dez páginas previamente estipuladas à reportagem foram dezoito as páginas que *O Cruzeiro* designou para as imagens e texto de Jean Manzon e David Nasser, respectivamente. Para Antônio Callado “aquela reportagem significou, no sentido cabal do termo, a descoberta do índio brasileiro”<sup>19</sup>.

Outro exemplo é a propaganda de lançamento da revista *Época*, veiculada pela televisão, que utilizou em seu argumento três momentos da imprensa brasileira - marcados pela fundação das revistas *O Cruzeiro* (1928), *Manchete* (1952) e *Época* (1998) -

---

18 A revista permaneceu no imaginário e na lembrança de leitores não apenas brasileiros, mas argentinos e portugueses (como disse antes, a revista era também vendida naqueles países) com os quais tive a oportunidade de conversar.

19 Fernando Morais, *Chatô: o rei do Brasil*. 1994. pp. 419-420.

como se fossem momentos de ruptura e de saltos, o que aliás, em muito se parece com a idéia em torno do próprio lançamento d'O *Cruzeiro*<sup>20</sup>.

André des Hons atribui o desaparecimento da quase totalidade das revistas que alcançaram sucesso entre 1945 e 1960<sup>21</sup> a vários fatores: o controle do mercado por dois grupos de imprensa fortes, Abril e Bloch; o surgimento da televisão que com suas reportagens dissolve o sabor das reportagens da imprensa periódica; o alto preço do papel; a queda no poder aquisitivo das classes populares e, no caso de *O Cruzeiro*, a decadência do grupo Diários Associados, a que pertencia *O Cruzeiro*<sup>22</sup>.

Segundo Nadja Peregrino, a revista perdeu a credibilidade junto aos leitores por servir-se demais de matérias pagas oferecendo futilidades disfarçadas de jornalismo sério e, depois, ao entrar da década de 1960, houve uma debandada de fotógrafos e de jornalistas por conta, principalmente, das dificuldades econômicas e administrativas por que a empresa passava<sup>23</sup>. Dali para diante *O Cruzeiro* só decaiu.

---

20 Resta saber qual o significado dessas duas imagens (a propaganda e a cena do filme) para as pessoas mais jovens que não têm a memória da revista.

21 Divididas por Des Hons em 3 segmentos: foto-magazine de atualidade (incluídas aí *O Cruzeiro* e *Manchete*), revista de cultura e imprensa romântica (Des Hons: 1985, 28).

22 André de Seguin. Des Hons, *Le Brésil. Presse et histoire, 1930-1985*. 1985. pp. 33-34.

23 Nadja Peregrino, *O Cruzeiro. A Revolução da Fotorreportagem*. 1991. pp. 29 a 36.

“Todo mundo começou a roubar (...) Acabou tudo e *O Cruzeiro* não tinha mais condições para nada. Desgraçaram todo o Diários Associados. Foi uma coisa horrorosa, a mais infame que já vi na minha vida.”<sup>24</sup>

Com fôlego, na década de 1970 *O Cruzeiro* passa para as mãos do jornalista Alexandre von Baumgarten, até desaparecer, a revista, em 1978.

Os números pesquisados para essa dissertação são os compreendidos entre 1928, a partir do surgimento da revista, e dezembro de 1931. E se referem ao período de criação e consolidação d’*O Cruzeiro*.

O material privilegiado da revista para esta monografia são as cartas trocadas entre duas mulheres. Esse material constitui uma narrativa exemplar que mostra como a revista dispõe as categorias “moderno” e “tradicional”.

O primeiro capítulo traz uma breve repassada sobre as sucessivas transformações urbanas da cidade do Rio de Janeiro até o surgimento d’*O Cruzeiro* a fim de pensar como tais transformações tiveram o papel de acostumar a população às mudanças da capital da República do Brasil. E a revista refletia em suas páginas essa intimidade com a transformação, uma vez que era editada no Rio e por gente que ali vivia e experienciava aquele espaço urbano e sua história. Porém, esse espírito de transformação excedia os limites da cidade do Rio de Janeiro por meio d’*O Cruzeiro*, que tinha circulação nacional.

---

24 São as palavras de Indalécio Wanderley, fotógrafo de *O Cruzeiro*, em entrevista para Nadja Peregrino

Em “O Brasil para o Brasil que não se conhece”, o segundo capítulo, descrevo as seções *d’O Cruzeiro* nos seus primeiros anos e procuro mostrar como a revista apresenta o Brasil, para o Brasil, a partir da cidade do Rio de Janeiro.

O terceiro capítulo compreende as cartas entre duas mulheres, de que falei atrás, que são personificações de dois espaços: o metropolitano e o interiorano.

O capítulo seguinte, intitulado “Passado e futuro”, constitui uma outra maneira de entrar na revista, além das cartas, para falar das contradições entre o presente e o passado, que são transcrições temporais dos espaços da cidade e de fora dela.

Por fim, temos a conclusão que pretende alinhar os objetivos desta dissertação que é percorrer algumas das narrativas publicadas n’*O Cruzeiro* que circundam, definem e restringem o sentido de *vida moderna* e, também, apontar a revista *O Cruzeiro* como um importante e poderoso agente formador de gosto na virada da década de 1930.

No apêndice estão algumas referências mínimas sobre nomes de autores que aparecem assinando textos, fotografias ou ilustrações, publicados na revista, cujos nomes para nós, hoje, talvez não falem por si só.

## nota sobre as imagens:

As ilustrações que aparecem neste trabalho foram reproduzidas na sua totalidade das páginas de *O Cruzeiro*. Mas devo informar que foram bastante editadas por mim nas várias etapas de um longo processo de reprodução que, do final para o começo, contou com a edição em computador das imagens escaneadas a partir de cópias xerográficas que, por sua vez, foram feitas a partir dos microfilmes da revista. Isso quanto às imagens adquiridas junto à Biblioteca Municipal Mário de Andrade, em São Paulo. Já as imagens conseguidas no Arquivo Edgar Leuenroth, Unicamp, que aparecem aqui em número bem menor, foram primeiro fotografadas da revista, depois escaneadas para, por fim, serem editadas em computador. Além disso, no processo de edição, algumas imagens foram recortadas por conta da distorção ocorrida nas várias reproduções.

Muitas vezes menciono fotografias e ilustrações que uso para a análise da revista e que não estão aqui reproduzidas por conta do péssimo resultado ao longo do processo descrito acima. Na medida do possível procurei descrever aquele material para contar ao leitor o que vi na revista.

As imagens que trago aqui pretendem ambientar o leitor que percorrerá comigo a virada da década de 1930 através d'*O Cruzeiro*.

*"Depomos nas mãos do leitor  
a mais moderna revista brasileira.  
Nossas irmãs mais velhas nasceram por entre as demolições  
do Rio Colonial, através de cujos escombros a civilização  
traçou a recta da Avenida Rio Branco:  
uma recta entre o passado e o futuro"*  
(Edital de abertura do 1º número de O Cruzeiro, 10-11-28).

# 1 - Um mundo transformado

## As transformações urbanas

Os índices do moderno estilo de vida estão relacionados ao que a técnica proporciona, aos novos espaços conquistados por meio da remodelação da cidade e aos usos desses espaços. São índices o telefone, a casa com garagem - que indica o automóvel mesmo que não se o possua, ainda -, o fogão a gás, os aparelhos domésticos movidos a energia elétrica<sup>25</sup>, entre os quais estava o aspirador de pó, chamado na virada da década de 1930 por *machina electrica*.

A idéia por trás dessas novidades tecnológicas é a de transformação. Transformação que pode ser vista nas grandes cidades que se remodelam sem parar: abertura de vias, construção de *ediffícios*, de pontes... um mundo novo que podia ser visto ao vivo ou em imagens fotográficas. O cenário preferido pela revista *O Cruzeiro* era a cidade do Rio de Janeiro, a capital da República.

A preocupação com a aparência e controle do espaço urbano, no Brasil, não era recente na virada da década de 1930. Podemos tomar o final do século

---

25 Os eletrodomésticos eram novidades na virada da década de 1930, mas a energia elétrica, na capital, já era usada há bastante tempo. Em 1891 lâmpadas elétricas tomam os lugares de lampiões a gás em algumas ruas centrais do Rio: a do Ouvidor, a da Quitanda e a do Ourives, todas elas muito próximas uma das outras. Em 1906 quase todas as ruas da cidade eram iluminadas por eletricidade. Porém, é só em 1934 que irão desaparecer os lampiões a gás dos bairros mais afastados (Cruls: 1965, 565).

XVIII, em algumas regiões no Brasil, como o início das atenções para com as cidades cujo intuito era civilizar a gente urbana. É naquele século que as cidades, ao menos aquelas que haviam crescido por conta de estarem ligadas à extração do ouro, mereceram maior atenção por parte da Coroa Portuguesa. Junto às tais cidades surgiu uma elite constituída por negociantes, religiosos, homens de letras, militares e outros que possuíam interesses que se opunham aos da Coroa<sup>26</sup>.

Era o caso da cidade do Rio de Janeiro, que era, então, um dos principais entrepostos comerciais. As pessoas que para lá migraram atraídas pelas novas oportunidades de empregos eram maleáveis à manipulação dos opositores da Coroa, que pretendiam escapar à soberania portuguesa. Diante disso e das invasões espanholas no sul do país, o Vice-Reinado foi transferido da Bahia para o Rio, na segunda metade do século XIX<sup>27</sup>, a fim de assegurar o poder da Coroa. Erguer pontes, drenar pântanos, calçar ruas estreitas e fétidas do centro da cidade e punir o banditismo foram medidas tomadas para acomodar os novos e nobres habitantes. Segundo Jurandir F. Costa, a preocupação com a feição e higiene do Rio passa a ser mais marcada com a chegada da família real ao Rio, em 1808, o que aumentou a população da cidade em um terço<sup>28</sup>.

---

26 Jurandir Freire Costa. *Ordem Médica. Norma Familiar*. 1989. pp. 19-20.

27 Jurandir Freire Costa, *Ordem Médica. Norma Familiar*. 1989. pp. 19-20.

28 Jurandir Freire Costa, *Ordem Médica. Norma Familiar*. 1989. p. 29.

Por ocasião da chegada da família real no Rio foram abolidas da arquitetura das casas, da então sem graça rua do Ouvidor, as rótulas e gelosias. As rótulas eram janelas pequenas, geralmente circulares, que se abriam ou fechavam ao serem giradas num eixo central e as gelosias consistiam numa espécie de treliça de madeira que ocupava o vão de uma janela (que poderia ou não ser aberta como uma rótula). Ambas permitiam que se espiasse o que se passava na rua sem que se fosse visto. Esses itens arquitetônicos de origem mourisca eram tidos como quase bárbaros do ponto de vista estético e moral, e nas palavras de Joaquim Manoel de Macedo, em suas *Memórias da Rua do Ouvidor*,

“As rótulas e gelosias não eram cadeias confessas, positivas, mas eram pelo aspecto e pelo seu destino grandes gaiolas, onde os pais e maridos zelavam sonegadas à sociedade as filhas e as esposas.”<sup>29</sup>

Na segunda metade do século XIX o discurso higienista prega a necessidade do arejamento das vias públicas e a demolição dos velhos casarões coloniais do Rio, que em boa parte prestavam-se a cortiços.

Sob a prefeitura de Pereira Passos, de 1902 a 1906, a cidade do Rio de Janeiro, principalmente a sua parte central e mais antiga, foi praticamente colocada abaixo. Pereira Passos destruiu o centro do Rio movido pelo ideário do desenvolvimento da civilização, cujos teóricos se pautavam pelos termos do melhoramento das raças e, portanto, acreditavam que podiam controlar, planejar,

---

29 Joaquim Mauel de Macedo, *Memórias da Rua do Ouvidor*. 1988. p. 64.

o desenvolvimento das sociedades. Também o urbanismo, principalmente o da escola de Chicago, no começo do século XX, tinha a crença de que era possível controlar o comportamento humano a partir da organização e da disposição do espaço urbano. Embelezar a cidade, saneá-la e, também, afastar – pelo menos dos olhos – a população pobre, negra ou imigrante que habitava os velhos casarões e circulava pelas ruas da cidade eram propósitos que se misturavam na empreitada de Pereira Passos junto à sua obsessão pelas grandes obras, como as de Haussmann que haviam dado a Paris um novo aspecto com a criação de largas avenidas<sup>30</sup>.

De um lado temos a ideologia de uma elite representada pelos discursos dos médicos-sanitaristas e, de outro, uma população pobre que, pelas palavras daqueles, passavam a representar perigo para a “boa sociedade”. O perigo tinha nomes: o da sífilis, o dos prazeres do sexo, o das epidemias, o da degeneração da raça – leia-se: dos brancos – e com ela a degeneração da civilização. Tudo numa cápsula. E ainda não pode ser esquecido um terceiro vetor nesse jogo de forças desiguais, que é o próprio discurso médico-sanitarista que pleiteava estabelecer-se, passando o trato de problemas sociais de ordem jurídica para a ordem

---

30 Yves Bruand. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. 1981. p. 34.

médica<sup>31</sup>. Noutra palavras, desordem social e patologia clínica estavam sendo pensadas juntas.

É da época, e da iniciativa, de Pereira Passos, por exemplo, a abertura da avenida Central, inaugurada em 1905, depois chamada avenida Rio Branco<sup>32</sup>.

Desde o começo do século XIX pensava-se em demolir o Morro do Castelo, localizado no centro do Rio, com o propósito de arejar a cidade<sup>33</sup>. Porém o morro só foi colocado abaixo em 1922<sup>34</sup>. O maquinário usado no desmonte do morro era norte-americano e, na área aberta que resultara, o *architecto-engenheiro* Alfred Agache, francês, planejava ali construir imensos prédios em *cimento armado* com amplas calçadas cobertas por marquises.

O plano de Agache previa abrir “veias” no centro da cidade que se comunicaria com as cidades “satélites”, bem distantes, por meio de “artérias” deixando descongestionada a região central que seria o “coração” financeiro da cidade. Na entrada da Baía da Guanabara seria instalado um portal dourado, que receberia o visitante estrangeiro com tapetes vermelhos.

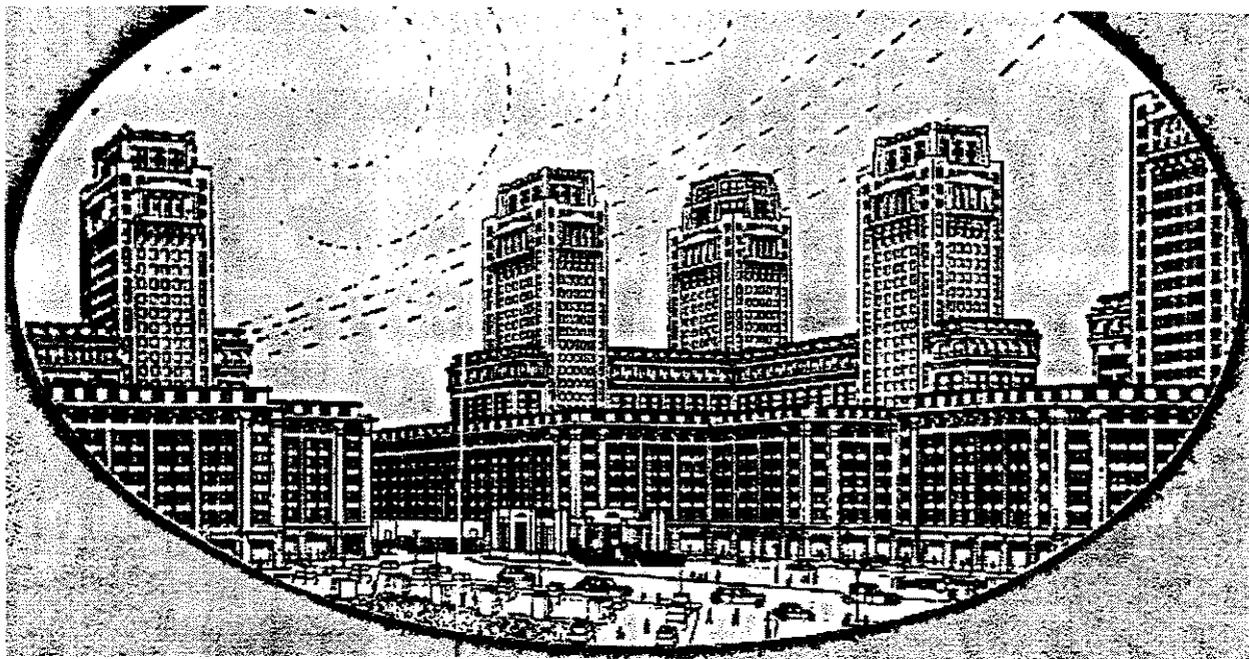
---

31 Sérgio Carrara, *Tributo à Vênus. A luta contra a sífilis no Brasil, da passagem do século aos anos 40*. 1996. pp. 140-141.

32 O nome mudou para avenida Rio Branco em 1922. (Cruls: 1965, 628).

33 Vivaldo Coaracy, *Memórias da Cidade do Rio de Janeiro*. 1988. p. 338

34 Brasil Gerson, *História das Ruas do Rio*. 1965. p. 326.



*“Aspecto parcial da futura Praça do Castello, flanqueada de arranha céus, e onde se levantará o monumento a Estacio de Sá.”*

*Ilustração do Plano de Agache. O Cruzeiro, 5-jul-1930. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade.*

Noutros termos, o Rio seria transformado num imenso espaço voltado para o mundanismo, cheio de salões, de *boulevards*, e de gente estrangeira desfrutando da sua bela paisagem. Um cartão postal.

Essa remodelação - que deveria abarcar a cidade do Rio inteira, como manda um “plano diretor” na linguagem dos urbanistas<sup>35</sup> - tinha por objetivos simultâneos embelezar a cidade e atenuar as tensões entre extratos econômicos expressas no seu espaço.

A identificação ideológica da oligarquia com esse projeto, como acredita Vera Rezende, ia além de fazer do Rio um lugar afrancesado.

Os pobres seriam removidos do centro da cidade para as cidades satélites, os morros não seriam arrasados mas eles não poderiam mais servir de abrigo à pobreza que ali se instalara desde a demolição dos velhos cortiços pois, para Agache que pretendia embelezar o Rio, a favela proporcionava uma visão que afetava a harmonia urbana<sup>36</sup>.

Com a Revolução de 30 o plano de Agache para o Rio foi vetado sob a suspeita de negociata. Segundo o interventor Pedro Ernesto, “nem em 50 anos ele [o plano] seria exequível”<sup>37</sup>.

---

35 Vera Rezende, *Planejamento Urbano e Ideologia: quatro planos para a cidade do Rio de Janeiro*. 1982. p. 31.

36 Vera Rezende, *Planejamento Urbano e Ideologia: quatro planos para a cidade do Rio de Janeiro*. 1982. p. 85.

37 Maurício de Almeida Abreu, *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. 1987. p. 86.

Poderíamos dizer que o “mais pesado”, quanto à reformulação da estrutura urbana do Rio, fora feito no século XIX e que as primeiras décadas do XX se encarregariam de burilar os modos, as modas e o gosto dos seus habitantes e colocá-los, como o queria *O Cruzeiro*, “em compasso com a vida moderna”. Mas, não foi bem assim.

O Rio continuou transformando-se fisicamente e as melhorias urbanas, nas décadas que circundam a virada do século, serviram para segregar espacialmente ricos e pobres praticamente indistintos fenotipicamente. Na década de 1920, boa parte das ruas da cidade do Rio de Janeiro ainda era de pé-de-moleque e a avenida Rio Branco se prestava à *flanerie* ou ao *footing*, a depender do ideal<sup>38</sup>. No entanto, naquela afamada avenida e noutras ruas da cidade, naquela época, os homens ainda cospem no chão, “cumprimentam as mulheres na rua de cigarro na boca, falam-lhes de chapéu na cabeça, não pedem licença para passar em lugar apertado”. Ou seja, a transformação do meio urbano, ainda nas palavras de Rosa M. B. Araújo, ao contrário do pretendido, “não determinou a mudança de comportamento nos gestos triviais das damas e dos cavalheiros para que a sociedade tivesse ares de civilidade”<sup>39</sup>.

A arquitetura da cidade continuou a se transformar.

---

38 Rosa Maria Barboza Araújo, *A Vocação do Prazer*. 1993. p. 327.

39 Rosa Maria Barboza Araújo, *A Vocação do Prazer*. 1993. p. 333.

Na avenida Rio Branco, à altura da Biblioteca Nacional, numa área que resultara da demolição do velho Convento d'Ajuda, ergueram-se ao mesmo tempo, no começo da década de 1920, quatro arranha-céus: o Império, o Capitólio, o Glória e o Odeon<sup>40</sup> (este foi o primeiro dos quatro prédios a ser inaugurado, em 1925). Francisco Serrador<sup>41</sup> era o proprietário da Companhia Cinematográfica Brasileira e junto aos irmãos Vivaldi e a Ademar Leite Ribeiro construiu esses que foram os primeiros edifícios em “cimento armado” do Rio, todos dotados no pavimento térreo de salas de teatro e de cinema. Logo os antigos chãos do Convento da Ajuda<sup>42</sup> cederam lugar às modas, aos carros, aos cigarros e às fantasias cinematográficas de rapazes e moças no local que ficou conhecido por Cinelândia.

Cinema e Hollywood já são palavras sinônimas na década de 1920. Dos Estados Unidos vem uma avalanche de filmes<sup>43</sup>, de fotografias de atores e de atrizes e também notícias de seus *affaires* sempre comentados nas revistas.

O imaginário civilizado europeu, desde o final da Primeira Guerra, dividia e cedia espaço ao norte-americano. E não apenas por meio do cinema os Estados Unidos estavam presentes no Brasil. As relações Brasil-Estados Unidos, ao

---

40 Gastão Cruls, *Aparência do Rio de Janeiro*. 1965. p. 641.

41 Interessante é notar o fato de que os velhos cinemas, de muitas cidades pequenas ou médias do interior no Brasil conservam até hoje esse nome: Cine Serrador.

42 Comprados pelos irmãos Vivaldi das mãos da Brasil Railway por 1.300 contos (Gerson: 1965, 327).

43 Os filmes exibidos nas salas de cinema que disseminavam-se pelo Rio ao lado da regularização da distribuição de energia elétrica (a partir de 1907) vinham principalmente da França para, depois da Guerra, virem na maior

longo dos anos 20, se estreitaram: foram empréstimos financeiros<sup>44</sup> e construções de escolas norte-americanas, as pioneiras no Brasil em incluírem a ginástica em seu programa.

Em 1920 a Ford, norte-americana, instala no Brasil uma linha de montagem<sup>45</sup>. E a partir de 1920, quando Washington Luís, nascido no Rio, assumia o governo de São Paulo, as estradas ganharam impulso sob o lema “governar é construir estradas”<sup>46</sup>, o que lhe rendeu o apelido de “presidente estradeiro” quando governou o país entre 1926 e 1930.

Na cidade do Rio de Janeiro disseminou-se o hábito norte-americano de “turistar”. O passeio consistia na reunião de mais ou menos cinco carros e o lugar preferido era a Quinta da Boa Vista. Homens e mulheres vestiam-se especialmente para a ocasião.

A publicidade no Brasil ganha ares de empresa com a criação do Departamento de Publicidade da General Motors do Brasil, em 1926. E os

---

parte dos Estados Unidos (Araújo: 1993, 342-347). Em 1935, segundo José Carlos Durand, a produção cinematográfica norte-americana era de 85% da produção mundial (Durand: 1988, 31- 32).

44 Em 1921, 50 milhões de dólares; em 1922, 25 milhões; em 1926, 60 milhões e em 1927, 41,5 milhões tomados por empréstimo dos EUA a fim de contrabalançar as flutuações do café que, na década de 20, ocupava 75% das exportações de um Brasil em que 70% da população encontrava-se na área rural (Pinto: 1986, 41-42).

45 Virgílio Noya Pinto, *Comunicação e Cultura Brasileira*. 1986. p. 40.

46 O primeiro automóvel a circular no Brasil o fez em São Paulo, em 1893, de propriedade de Henrique Santos Dumont e o primeiro no Rio de Janeiro era de propriedade do jornalista José do Patrocínio, em 1897. A primeira tentativa em se fazer o percurso Rio-São Paulo se deu em 1908 e durou 34 dias, por conta dos caminhos não adaptados aos automóveis (Pinto: 1986, 40).

profissionais brasileiros recebem treinamento por parte de publicitários norte-americanos<sup>47</sup>.

A Europa, apesar de arrasada pela Guerra, o que enfraquecia bastante suas atividades econômicas, continuava a ser, no Brasil, a referência da boa educação e do *status*. E Paris, para a virada da década de 1930 no Brasil, era uma espécie de sinédoque de Europa, era a imagem em que era depositada a idéia de mundo civilizado. Valia tudo para assinalar alguma proximidade com Paris: comprar jornais, revistas e romances em língua francesa, viajar à França, copiar de lá as últimas *toilettes*, imitar os hábitos da gente de lá e, principalmente, falar o francês.

O francês era tanto falado pelas filhas da gente rica como por prostitutas que tinham ou pretendiam gabarito (fossem elas francesas ou não) e também o falavam as atendentes das lojas que vendiam roupas, tecidos e chapéus para mulheres. Até meados do século XX o francês ainda era o idioma hegemônico entre as elites no Brasil<sup>48</sup>.

O Collège de Sion, que começa em 1888, era um “transplante direto”<sup>49</sup> da educação francesa para o Brasil, tendo à sua frente freiras trazidas do Notre Dame de Sion.

---

47 Sobre a instauração do campo publicitário no Brasil ver Rafael José dos Santos, “Mundialização e modernidade; a publicidade no Brasil, 1926-1970.” *XVII Intercom*. 1994.

48 Virgílio Noya Pinto, *Comunicação e Cultura Brasileira*. 1986. p. 41.

49 Jeffrey D. Needell, *Belle Époque Tropical*. 1993. p. 81.

“As ‘enfants de Sion’ eram reconhecidas por seu francês perfeito, maneiras refinadas, formação em literatura clássica e apropriada submissão à autoridade.”<sup>50</sup>

O *Cruzeiro* surge em meio a essa confusão ideológica. França ou Estados Unidos? Brasil ou o estrangeiro?

É em 1928 entre o desejo de ser estrangeiro do final da *belle époque* - em que as pessoas no Brasil se cumprimentavam nas ruas dizendo “viva a França”<sup>51</sup> - e o acirrado nacionalismo que se deu na década de 40 que nasce O *Cruzeiro*, a *mais moderna revista brasileira*.

---

50 Jeffrey D. Needell, *Belle Époque Tropical*. 1993. p. 83.

51 Nicolau Sevcenko, *Literatura como Missão*. 1989. p. 37.



*Capa do primeiro número de O Cruzeiro. Fonte: Arquivo Edgar Leuenroth.*

*Ilustração publicada em número comemorativo dos 30 anos da revista, em 22 de novembro de 1958.*

## A cidade

A cidade, em Vera Rezende<sup>52</sup>, como vimos atrás, aparece como projeção dos anseios daqueles que pertencem à elite, e o plano de Agache, se tivesse sido concretizado, seria a cristalização desses anseios. O espaço da cidade é pensado para ter a função de segregar pobres e ricos com o intuito, nem sempre bem sucedido, de civilizar a gente urbana como vimos em Rosa M. B. Araújo<sup>53</sup>.

Em *Literatura como Missão*, de Nicolau Sevcenko<sup>54</sup>, o autor fala das restrições por parte das autoridades cariocas quanto aos trajes e aos hábitos de boa parte das pessoas que frequentavam a parte central do Rio (ou mesmo ali moravam) no primeiro decênio do século XX: quem andasse pelas ruas centrais de camisa de mangas curtas, descalços ou, pior ainda, portando um violão seria preso. Da parte central da cidade também foram retirados os botecos e biroskas para dali sumirem também seus fiéis frequentadores.

O que essas visões da cidade têm em comum é apontar o espaço urbano como modelador, ou se pretendendo como, do comportamento humano no sentido de classificar pessoas e designar-lhes, restringir-lhes os espaços dentro da própria cidade.

---

52 Vera Rezende, *Planejamento Urbano e Ideologia: quatro planos para a cidade do Rio de Janeiro*. 1982.

53 Rosa Maria Barboza Araújo, *A Vocação do Prazer*. 1993.

54 Nicolau Sevcenko, *Literatura como Missão*. 1989. pp. 33-34.

Já Bárbara Freitag vê o crescimento das grandes cidades como sendo inevitável e elas rumam para se tornarem megalópoles.

“A forma de institucionalização da cidade moderna passa pela urbanização crescente, em outras palavras, pela ‘metropolização’ e ‘megalopolização’”<sup>55</sup>.

A autora define metrópole como sendo uma cidade que conta uma história que começa em meados do século XIX (dentro ou fora da Europa) com a industrialização. As metrópoles são, para Bárbara Freitag, centros determinadores de estilos de vida e “elas foram e continuam sendo os pontos de irradiação da modernidade”<sup>56</sup>. Já a megalópole, é da grandeza de 10 milhões de habitantes e nessas gigantescas cidades as fronteiras nacionais vão sendo “dissolvidas” aos poucos e “os Estados Nacionais tornam-se cada vez mais permeáveis”<sup>57</sup>.

Pensar o processo de urbanização como sequencial, linear, era uma tendência no Brasil ao entrar dos 1900, em que a urbanização era vista como reflexo da industrialização e que ambas se estenderiam por todo o Brasil<sup>58</sup>. Essa idéia está em *O Cruzeiro*, na virada da década de 1930.

---

55 Bárbara Freitag, “O mito da megalópole na literatura brasileira”. *Revista Tempo Brasileiro*; 132. jan-mar, 1998. p. 145.

56 Bárbara Freitag, “O mito da megalópole na literatura brasileira”. *Revista Tempo Brasileiro*; 132. jan-mar, 1998. p. 144.

57 Bárbara Freitag, “O mito da megalópole na literatura brasileira”. *Revista Tempo Brasileiro*; 132. jan-mar, 1998. pp. 144-145.

58 Nancy Aléssio, “Urbanização, industrialização e estrutura ocupacional (1872-1920)”. *Dados*. 1970. p. 103.

As tranformações constantes no espaço urbano do Rio, me parece, tiveram a função de acostumar as pessoas às mudanças, não apenas a população do Rio, que podia palmilhar os novos aterros, as novas vias e os novos edifícios, mas também acostumaram-se às imagens de transformação os leitores de *O Cruzeiro*, que não foram ou que jamais iriam a uma cidade grande como a do Rio de Janeiro.

## 2 - O Brasil para o Brasil que não se conhece

### As seções

Em suas páginas *O Cruzeiro* trazia as últimas modas de costureiros referendados por Paris na seção “Dona”, assinada por Mme. Thérèse Clemenceau que deixa o seu endereço, em Paris, à disposição das leitoras brasileiras.

Os resultados e datas de competições esportivas, como: pólo, *foot-ball* e hipismo estavam na seção “Estadio”<sup>59</sup>. As receitas de cozinheiros de hotéis afamados do Rio como o Copacabana Palace e o Palace Hotel, entre outros tinham lugar na seção efêmera, ora intitulada “O Prato Predilecto de Nossos Chefes Cozinheiros”, ora “O Coquetel Preferido Deles”. Em “As Obras Primas do Conto” eram publicados contos e novelas de autores como Balzac, Machado de Assis e Eça de Queiroz.

*A revista contemporânea dos arranba-céus*, como *O Cruzeiro* costumava referir-se a si própria pretendendo reforçar sua imagem de moderna, trazia também

---

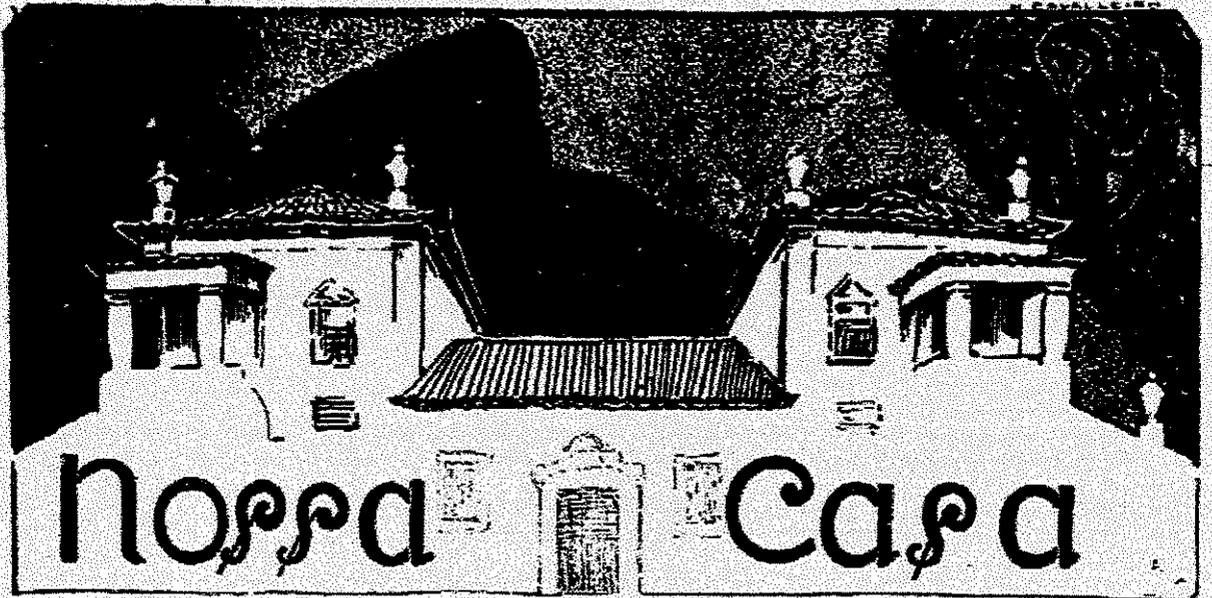
59 A partir de 1930 *O Cruzeiro* oferece aos seus leitores um suplemento esportivo às quintas-feiras, à parte da revista.

receitas de ração para marrecos, de como cuidar de coriza de coelhos, de unguentos para inflamação em cascos de cavalo e explicações de jardinocultura, de podas, etc., na seção “Nosso Jardim, Nossa Chacara”. E a seção sobre arquitetura, intitulada “Nossa Casa” apresentava, a fim de ilustrar o título da seção, o desenho da fachada de uma casa colonial em plena efervescência dos projetos do arquiteto Gregori Warchvchik que construía “casas modernistas”, com linhas e ângulos retos<sup>60</sup>, nas cidades de São Paulo e do Rio.

As seções “Figuras e Factos da Semana” e “Pelas Cinco Partes do Mundo” não chegavam a ser um noticiário, numa apareciam fotografias de jantares beneficentes realizados por esposas de plíticos, por exemplo e, na outra seção, apareciam figuras proeminentes na política no exterior. Em geral cada uma das seções não ia além de uma fotografia panorâmica seguida de uma legenda.

---

60 O uso exclusivo do ângulo reto era inspirado em Le Corbusier, porém há quem diga que Warchavchik contrariou o que propunha o seu manifesto arquitetônico intitulado “Futurismo?”, publicado em 1o de novembro de 1925 no *Correio da Manhã* (RJ). No dito manifesto, entre outros itens, “a beleza de uma fachada deve resultar da racionalidade da planta da disposição interna, assim como a forma de uma máquina é determinada pelo mecanismo, que é sua alma”, no entanto, a primeira casa modernista por ele construída para si próprio, à rua Santa Cruz na Vila Madalena, tem a aparência de ser construída por concreto armado, quando na verdade fora feita de tijolos recobertos por um cimento branco, e maciços que pareciam terraços, quando vistos de fora, eram na verdade telhados escondidos por platibandas (Bruand: 1981, 64-67).



*Cabeçalho da seção "Nossa Casa", de O Cruzeiro. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade*

Um pouco mais de tinta era gasto para especular a vida particular da gente do cinema na seção “Cinelândia”. E as roupas que as atrizes hollywoodianas usavam, assinadas por costureiros franceses, ingleses e norte-americanos referendados por Paris estavam na seção “A Moda em Hollywood”.

As piadas em desenhos que, naqueles primeiros anos da revista, eram reproduzidos de revistas estrangeiras e “coladas” numa única página da seção “A Caricatura no Estrangeiro”.

Os desenhos humorístico dessa seção, como diz o título, vinham de publicações estrangeiras como: Life, Judge, Humorist, Buon Humor, Welt, Sydney Bulletin, entre outras. O humor na revista *O Cruzeiro*, feito por artistas brasileiros, aparecerá mais tarde.

A revista também trazia, em colunas menores, geralmente na parte interna da capa ou contracapa, uma espécie de “classificados” sob o título “Pequenos Anuncios” contendo endereços (nem sempre acompanhados pelo número do telefone) de manicures, chapeleiros, hotéis, fábricas caseiras de compotas, bombas de gasolina, automóveis coletivos, bordadeiras, etc. Nessa seção também poderiam ser encontrados horários de filmes e de peças teatrais em cartaz e outros “serviços” como: o horário e o local da partida de navios para a Europa e para os Estados Unidos<sup>61</sup>. Nas colunas “Consultorio Medico” e

---

61 E vale anotar que o número de viagens para a Europa era maior que para os Estados Unidos.

“Consultorio Jurídico”, assim sem os acentos agudos, o leitor poderia encontrar respostas para algumas dúvidas e também poderia enviar cartas com suas questões. Além disso esses “classificados” traziam o calendário dos dias da semana com os respectivos santos católicos.

Diante da variedade de assuntos e da quantidade de imagens em fotografias ou ilustrações, *O Cruzeiro* explicita seu interesse em atrair para as suas páginas os olhos dos mais diversos leitores<sup>62</sup>: homens e mulheres jovens e adultos, gente da área rural, gente que viajava para o exterior, gente que não viajaria nunca, gente que morava em cidades e em vilarejos, gente que apenas conheceria o Rio através de fotografias e gente analfabeta que poderia percorrer com os olhos as figuras e as fotografias.

Enfim, os primeiros números de *O Cruzeiro* meio que serviram de “laboratório” para o experimento das seções. Algumas delas sumiram, outras novas foram criadas. No entanto, a maior parte das seções que mencionei atravessaram os anos de 1928 a 1931.

*O Cruzeiro* era uma revista, nos seus primeiros anos, que não possuía manchete na capa, nem sumário ou mesmo mencionava, no cabeçalho de

---

62 Por conta da ótima qualidade do papel, para a época, e também da quantidade de fotografias, além da colaboração de literatos contemporâneos, segundo Dulcília Buitoni *O Cruzeiro*, mesmo iniciante, iria ganhar a preferência do público (Buitoni: 1981, 63).

abertura, os nomes das pessoas envolvidas em sua edição para além do diretor e do diretor-chefe<sup>63</sup>.

No entanto, apesar de não haver um sumário, as seções não eram dispostas aleatoriamente dentro da revista. Elas apareciam sempre na mesma sequência e em páginas mais ou menos determinadas, número após número da revista, o que faz pensar que o leitor movia-se bem dentro das suas, em geral, 64 páginas.

## Fotografias e mais fotografias

Com o subtítulo de *Revista Semanal Ilustrada*, *O Cruzeiro* abundava em ilustrações e fotografias. Raras eram as páginas que se apresentassem apenas com texto escrito de lado a lado.

*O Cruzeiro* conseguia fotografias para preencher suas páginas junto às agências estrangeiras como a Atlantic Photo Berlim e a Consortium Paris<sup>64</sup> e possivelmente junto à própria editora da revista – a Empresa Gráfica Cruzeiro<sup>65</sup>. A revista também publicava fotografias de viajantes, de caçadores, de *ethnologos*, de excursionistas - em que uma equivalência entre eles não seria absurda - e de

---

63 Carlos Malheiros Dias e José Mariano Filho, respectivamente.

64 Helouise Costa. "Pictorialismo e Imprensa. O caso da revista *O Cruzeiro* (1928-1932)". in Annateresa Fabris (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 1991. p. 289.

65 A Empresa Gráfica Cruzeiro, que editava a revista *O Cruzeiro* nos seus primeiros anos, possuía seus próprios fotógrafos que costumavam fazer fotografias para publicidade em prospectos (folhetos).

aviadores com suas *photographias aereas*, nas quais a nitidez e a técnica eram prescindíveis frente à monumentalidade das grandes cidades, agora vistas de cima.



*Vista aérea de São Paulo, O Cruzeiro, 6-mai-1930. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade.*

*A legenda diz:  
"São Paulo. A cidade dinamica vista de aeroplano. Photographia de S. H. Holland - especial para 'O CRUZEIRO'".*

Uma estratégia interessante para se conseguir fotografias oriundas das mais diversas regiões do país, sem que fosse necessário pagar efetivamente por esses serviços, parece ter sido a criação dos concursos mensais de fotografia, destinados aos leitores.

Podiam participar dos concursos fotográficos d'O *Cruzeiro*, segundo o regulamento publicado logo a partir do primeiro número da revista, fotógrafos amadores e profissionais, brasileiros e estrangeiros domiciliados no Brasil, com

até cinco fotografias a cada concurso mensal.

As fotografias deviam ser no tamanho mínimo de 9X12 centímetros, o processo fotográfico poderia ser, dizia o regulamento, qualquer um, “tanto em provas directas como em ampliações”.

A comissão julgadora<sup>66</sup>, que rezava pela cartilha do pictorialismo<sup>67</sup>, reservou a maior porcentagem de pontos ao item “interesse técnico e estético”<sup>68</sup>. Para os pictorialistas, na realização de suas próprias fotografias, a linha do horizonte bem como o objeto não deveriam estar centralizados na prova, a tensão seguiria por conta do jogo de luz e sombra; os temas eram: naturezas mortas, marinhas, cenas domésticas, arquitetura urbana, figuras regionais (bem como suas atividades, por exemplo: lavadeiras, vendedores ambulantes, sapateiro, etc.) e estudos de mãos e de nus<sup>69</sup>. É claro o compromisso dos pictorialistas com a arte acadêmica em que a pintura é a referência.

Para satisfação dos ideais técnicos e estéticos dos fotógrafos pictorialistas - que proclamavam seu ofício como uma arte entre as belas artes - as fotografias deviam ser posadas, portanto, os temas não contemplavam esportes ou outras

---

66 Além dos fotógrafos, tal comissão era composta pelos ilustradores Henrique Cavalleiro e Marques Junior (que inclusive colaboravam com a revista), pelo diretor e pelo diretor-chefe de *O Cruzeiro*.

67 Vale ver o artigo de H. Costa para maiores esclarecimentos sobre o pictorialismo como movimento contrário à massificação da fotografia a partir da metade do século XIX na Europa, a sua influência no fotoclubismo e a pintura (a obra de arte como única) como referência para as intervenções do fotógrafo na prova com o uso de lápis, pincéis e técnicas várias que davam à fotografia a aparência de aguadas, águas fortes e mesmo de óleos e, ainda, sobre o fotoclubismo no Brasil.

68 Interesse técnico e estético (40 pontos), interesse jornalístico (35) e originalidade (25).

cenar que fizem forte menção ao movimento: as cenas de dança clássica, tal como uma pintura, eram apreciadas e as bailarinas posavam estáticas, fingindo estarem dançando.

Alguns temas propostos por *O Cruzeiro* para os seus concursos<sup>70</sup> sugerem um meio caminho entre os ideais pictorialistas e o surgimento de uma nova linguagem fotográfica. Nesse sentido merece atenção a fotografia que recebeu o primeiro lugar no concurso “Instantaneos de *Sport* - photographando o movimento (*foo-tball, tennis, atletismo, natação, remo, equitação, etc.*)”. Além de ter por tema o movimento (o rapaz saltando), havia a peculiaridade de ser sequencial, registrando dois momentos do pulo<sup>71</sup>, coisa até então inédita, segundo H. Costa<sup>72</sup>, na imprensa brasileira.

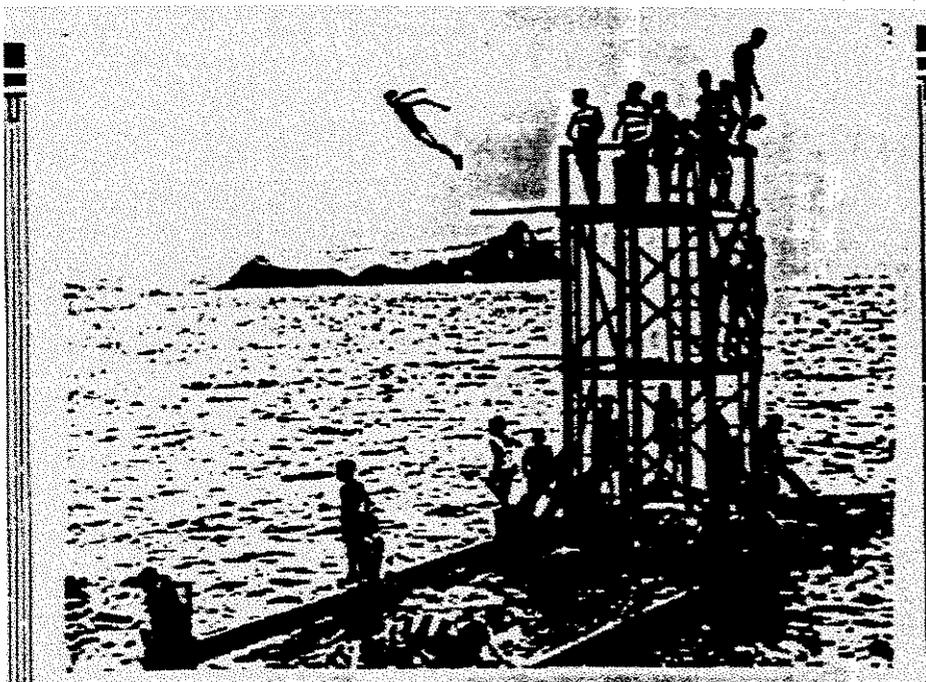
---

69 Helouise Costa. “Pictorialismo e imprensa: o caso da revista *O Cruzeiro* (1928-1932)”. in Annateresa Fabris (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 1991. p. 272.

70 As fotografias dos leitores deveriam ser enviadas à redação d’*O Cruzeiro* até o último dia do mês em que o tema para o concurso mensal era anunciado, eis alguns temas: “O Banho de Mar” (nov-1928), “A Moça de Nossos Dias - Instantaneos ou poses que constituam documentos sobre a beleza, o vestuário e as attitudes da moça moderna”<sup>70</sup> (dez-1928), “Figuras Typicas Nacionaes - costumes e trajos regionaes; documentos de indumentaria, profissões, etc.” (jan-1929), “Instantaneos de *Sport* - photographando o movimento (*foo-tball, tennis, atletismo, natação, remo, equitação, etc.*)” (fev-1929), “Trechos Antigos de Cidades Brasileiras” (mai-1930), “Photographia para Illustrar a Poesia Rio Abaixo de Olavo Bilac” (ago-1930). Logo os concursos passam a ser trimestrais para depois cederem o lugar para a produção fotográfica da própria redação da revista.

71 Reproduzo aqui apenas uma das duas fotografias da sequênciaduas por não ter conseguido garantir a nitidez da outra fotografia durante o processo de reprodução para este trabalho.

72 Helouise Costa. “Pictorialismo e imprensa: o caso da revista *O Cruzeiro* (1928-1932)”. in Annateresa Fabris (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 1991. p. 280.



*“Saltos”, de Sancho de Tovar, pseudônimo de A. Santos. O Cruzeiro, 12-abr-1929. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade.*

*Os temas dos concursos eram propostos pela revista e as fotografias vencedoras ou classificadas eram publicadas no mínimo um mês depois.*

Os próprios pictorialistas exibiam sua arte em foto-reportagens feitas “especialmente para *O Cruzeiro*”, como garantiam as suas legendas. Helouise Costa, em seu texto, analisa três dessas foto-reportagens e estabelece uma linearidade através delas para mostrar como os ideais pictorialistas são meio que deixados de lado em função desse, para eles, novo veículo: a revista. Os textos e legendas explicativas vão sendo suprimidos, conforme percebeu Helouise Costa, da primeira à terceira<sup>73</sup> foto-reportagem. Na primeira foto-reportagem, como na

73. São essas as foto-reportagens analisadas por Helouise Costa: “As Bandeirantes Acampadas em Itaipava” (10-nov-1928), de Gerra-Durval, dentro da temática do pictorialismo cada cena possuía um título: “Na Cozinha”, “Na Pia”, “No Tanque”, “A Lavagem da Varanda”, etc., cujas legendas eram falas das próprias meninas fotografadas; do mesmo autor, “A Dança Clássica no Rio de Janeiro” (1-dez-1928), há um pequeno texto em que o autor contrapõe a dança clássica ao barulho do *charleston* e as fotografias trazem apenas os nomes das dançarinas; “A Praia de Icarahy” (15-dez-1929), com fotografias de Sylvio Bevilacqua (Costa: 1991, 283 a 285).

segunda, as pessoas fotografadas “fingem” não estarem sendo observadas, já na terceira foto-reportagem, assinada por Sylvio Bevilacqua - as pessoas aparecem olhando fixamente para a câmera.

*Uma das fotografias da foto-reportagem “Praia de Icarahy” do pictorialista Sylvio Bevilacqua. O Cruzeiro, 15-dez-1928. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade*



Esses “avanços dos pictorialistas para o entendimento das especificidades do uso da fotografia de imprensa” não se generalizou por entre os próprios pictorialistas<sup>74</sup> e nem mesmo inaugura-se de pronto, e unicamente pelas mãos deles, uma nova linguagem fotográfica junto a *O Cruzeiro*. E também os pictorialistas não foram demovidos de seus preceitos artísticos por conta da participação de alguns dos membros do clube nas publicações e concursos d’O

---

74 Helouise Costa. “Pictorialismo e imprensa: o caso da revista *O Cruzeiro* (1928-1932)”. in Annateresa Fabris (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 1991. p. 288.

*Cruzeiro*, mesmo porque eles possuíam seu próprio veículo: a revista *Photogramma*<sup>75</sup>.

Das fotografias enviadas pelos leitores para cada concurso, além das premiadas, eram concedidas até três menções honrosas a aquelas que a revista julgasse *interessante do ponto de vista jornalístico* e ainda se reservava

“...o direito de distinguir com a publicação aquellas [fotografias] que, independentemente do criterio dos julgadores, sejam consideradas, sob o **ponto de vista jornalístico**, merecedoras de reprodução”. (*O Cruzeiro*, em “Regulamento dos Concursos”, 10-nov-1928, grifo meu)

A idéia deu tão certo que, além de ser oferecido um prêmio permanente de 500 mil réis<sup>76</sup> para “qualquer instantaneo inédito de um acontecimento”, *O Cruzeiro* fazia um apelo aos leitores, já à entrada do ano de 1929:

“Independentemente dos concursos para que convidamos os cultores da photographia - convem que o repitamos - ‘Cruzeiro’ abre suas paginas a todas as contribuições photographicas que concorram para illustrar a vida nacional nos seus acontecimentos e costumes, nas suas manifestações de cultura e de progresso, como também a documentação photographica da natureza. (...) todas [as fotografias] serão publicadas desde que possuam interesse artistico, documentario ou jornalístico”. (*O Cruzeiro*, 12-jan-29)

As fotografias dos leitores tinham por assuntos, basicamente: moças em maiô de banho como se fossem atrizes famosas, cuja legenda ostentava os nomes das desconhecidas retratadas, do autor e da cidade. Também os leitores colaboravam com cenas de suas cidades em que ostentavam bem ao centro da

---

75 Ela era o órgão oficial do Photo Club Brasileiro e circulou entre 1926 e 1931, uma longa vida, segundo Helouise Costa (Costa: 1991, 267), se consideramos esse tipo de publicação naquela época. Guerra-Durval também fundou, ao lado de outros fotógrafos, o Photo Club Brasileiro em 1923 (*idem*, 266).

76 Instituído desde o primeiro número da revista, porém este não era temático como os concursos mensais aos cuidados dos pictorialistas, principalmente.

fotografia um carro com alguém dentro, ao lado a legenda esclarecedora trazia o nome da pessoa que aparecia dentro do carro. Outro tema privilegiado pelos leitores para fotografar – cujas fotografias eram selecionadas pela revista – eram aberturas de vias para automóveis ou a demolição de uma antiga construção que daria lugar a um edifício, em cidadezinhas do interior do país.

Carros, prédios em construção, pontes, moças de maiôs nas praias em fotografias isoladas ou uma panorâmica da praia inteira cheia de banhistas, demolições de prédios velhos, pavimentação de ruas... Parece ser isso o que *O Cruzeiro* chamou de “interesse jornalístico”. Essas são imagens que, quando em conjunto, trazem consigo a idéia de alguma mudança quer na paisagem se “urbanizando”, quer nos costumes que agora faziam da praia um espaço lúdico onde se ousa expor sem muito pudor o corpo.

Transformação e crescimento da cidade e mulheres metidas em trajes de banho pequenos para a época são imagens cariocas que inspiram os leitores-fotógrafos que a elas fazem referência em suas fotografias. E se a referência é proposital ou inconsciente, *O Cruzeiro* não hesita em marcá-la, como por exemplo, na legenda sob cinco fotografias pouco nítidas de mulheres banhistas publicadas na seção “Photographies de Nossos Leitores”:

“As praias de José Menino e Guarujá estão para Santos como Copacabana para o Rio de Janeiro. Nellas ha todo o encanto da vida ao ar livre, alegre e saudavel, e nos dias de verão

intenso ficam povoadas da graça das banhistas ruidosas e lindas.” (*O Cruzeiro*, 12-jan-1929)

Por meio da seleção das fotografias dos leitores a serem publicadas na revista, feita pela redação da revista, e por conta das fotografias que a revista exibia como de autoria própria, é possível que *O Cruzeiro* tenha influenciado de um lado a escolha temática dos leitores-fotógrafos e, de outro, tenha estabelecido para os leitores das mais diversas regiões brasileiras quais imagens de desenvolvimento deveriam ser retidas.

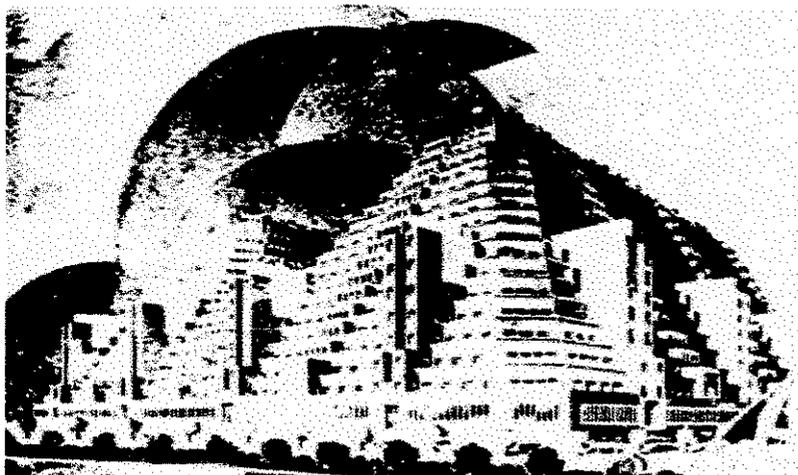
## ***Revista Semanal Ilustrada***

A popularização da prática fotográfica e a grande quantidade de fotografias que recheava a revista não desbancaram as ilustrações. Diferentemente das fotografias publicadas n’*O Cruzeiro*, as quais nem sempre exibiam os nomes de seus autores, as ilustrações eram obrigatoriamente acompanhadas pelas assinaturas de seus autores, muitas das vezes nomes ligados à Escola Nacional de Belas Artes.

A ilustração na imprensa parece ter sido algo visto com bons olhos, naquela época, no sentido de conferir “qualidade” às páginas das revistas (e mesmo às dos jornais). Qualidade que poderia variar na proporção do reconhecimento das assinaturas que levavam consigo. As ilustrações também

encimavam textos, compunham os títulos dos contos e das seções com arabescos e circundavam fotografias e anúncios.

N'O *Cruzeiro*, ao contrário da fotografia cuja função era registrar o presente passando, pode-se dizer que a ilustração ia onde a fotografia não conseguia: ao passado distante - e idílico - e ao futuro, sempre apresentado como se avizinhand.



*A cidade do futuro na seção "Pelas Cinco Partes do Mundo", O Cruzeiro, 15-dez-1928. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade*

*Há uma legenda que diz:  
"A Cidade.  
Henry Sauvage, um dos mais audaciosos architectos parisienses, acaba de projectar este formidavel edificil da cidade do futuro, que elle affirma [que] será o substituto das 'villas' dentro de poucos annos."*

## **O lançamento d'O Cruzeiro**

Quatro milhões de prospectos espalhados por *aeroplano* anunciavam em 5 de novembro de 1928 a nova revista que chegaria ao público no dia 10.

Os prospectos que "choveram" nas ruas do Rio traziam escritos

diferenciados:

“A Revista CRUZEIRO sera a maior força publicitária do Brasil. 1º Número brevemente.”

“CRUZEIRO. A Revista contemporanea dos arranha-ceu. 1º Número Brevemente.”

“Todo o Brasil terá seus annuncios se forem confiados a publicidade de CRUZEIRO.”

“A publicidade de Revista CRUZEIRO guia a clientella como o pharol guia os navios.”

“CRUZEIRO. A revista contemporanea dos arranha ceus tudo sabe tudo vê. 1º. número brevemente.”

Um certo mito em torno de si mesma - como *a mais moderna revista brasileira* - dosado a cada novo número foi uma constante n’*O Cruzeiro*: nos seus primeiros anos com fotografias e textos tendo sempre, após o nome do autor, a legenda “Especial para Cruzeiro”.

*O Cruzeiro* fazia a propaganda de si própria como sendo moderna e modernizando-se, como aparece em “*O Cruzeiro a seus leitores*”:

“O CRUZEIRO, que inaugurou a rotogravura na imprensa illustrada nacional, e que serviu de campo experimental da rotogravura no Brasil, inaugurará em breve a rotogravura a côres, para o que tem já montada nas suas officinas a gigante rotativa de cinco unidades, [fabricada] na Allemanha.”<sup>77</sup>

Ser a primeira revista de circulação nacional era motivo de orgulho para *O Cruzeiro*. Porém, é necessário que relativizemos o alcance desse “nacional”.

Por volta de 1930 os meios de transporte eram por terra, por ar e por água, sendo que este último era, ainda quando a aviação era incipiente no país, o

---

77 “*O Cruzeiro a seus leitores: o nosso programma de remodelação geral. — Os proximos numeros especiais de ‘O CRUZEIRO’ — As nossas novas installações para a rotogravura em côres*”, em 3-jan-1931. Depois desse subtítulo imenso no texto que o segue a revista informa que os números especiais acompanharão a instalação da máquina e o seu funcionamento, para isso vem da Alemanha “pessoal tecnico devidamente adextrado”. Nesse mesmo texto há o aviso de que os tais números especiais custarão 2\$000, o dobro do preço comum da revista.

que mais funcionava para percorrer longas distâncias no Brasil e, é claro, interligava apenas as localidades da orla marítima e fluvial e as próximas a estas.

A aviação comercial fora inaugurada no Brasil em 1927, pela empresa riograndense Varig<sup>78</sup>, e apesar de contar também com hidroaviões, a capacidade de interligar várias regiões brasileiras era limitada.

Em 1930 o Brasil contava com 104,6 km de estradas com leito de concreto ou concreto asfaltado, e que estavam concentrados no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Minas Gerais, contrapostos aos 91.962,4 km de estradas de terra não melhoradas<sup>79</sup>, que por sua vez também não se estendiam muito. O que significa que grandes extensões jamais poderiam ser percorridas por veículos automotores.

O interligamento entre as mais longínquas regiões (comércio e viagem de passageiros) era feito pela navegação de cabotagem. Em contrapartida o povoamento e o tão esperado e anunciado “desenvolvimento” seguia naturalmente essa trilha: iria até onde os barcos chegassem.

O *Cruzeiro*, em seus primeiros anos, ao fazer circular imagens do Brasil em suas páginas e pretendendo ser um veículo integrador do território nacional, acabou por levar consigo os costumes da gente da cidade do Rio de Janeiro que era, na época, o portão de entrada para o Brasil e onde as novidades chegavam

---

78 Brasil Gerson, *História das Ruas do Rio*. 1965. p. 331.

primeiro. O Rio é então apresentado por *O Cruzeiro* como modelo e índice de desenvolvimento para um país inteiro.

*O Cruzeiro*, ao traficar essas imagens e sentidos, amplia discursivamente a porção conhecida do território do Brasil para os mais variados tipos dos leitores: é como se a revista quisesse dar conta de toda a diversidade existente dentro dos limites do território e apresentasse esta - recortada e narrada à sua maneira - à própria diversidade.

Ao mesmo tempo em que *O Cruzeiro* mostra o Brasil para o Brasil (1) permeia os entendimentos dos leitores a fim de “ajustá-los” à visão de mundo moderno veiculada pela própria revista. Por exemplo, o leitor se dá conta do lugar que ocupa no Brasil e no mundo bem como toma conhecimento de uma qualificação desse lugar: as pequenas cidades e a área rural em relação à cidade grande, o bucólico em relação ao caótico, o moderno em relação ao tradicional... e assim por diante. E também, ao traficar imagens, *O Cruzeiro* (2) alarga os horizontes desses mesmos leitores que em posse de seus pré-juízos<sup>80</sup> entram em contato com outras visões de mundo, outros mundos, por assim dizer, fazendo com que quando se voltarem para o seu próprio mundo seus olhos já sejam outros, assim como sua compreensão, mudando também os seus pré-juízos.

Noutras palavras, é-nos possível entender *O Cruzeiro* atuando no duplo sentido de alargar horizontes ao mesmo tempo em que os direciona.

---

79 Números em *Nosso Século (1910-1930)* – I. 1985.p. 16. Lá não se cita a fonte de tais dados.

80 Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Ediciones Sígueme. Salamanca. 1988. pp. 344-353.

### 3 - As cartas

A correspondência entre duas mulheres foi publicada na seção “Carta de Mulher” da revista *O Cruzeiro*<sup>81</sup> numa sequência de 13 cartas, desde o primeiro número da revista, em 10 de novembro de 1928, até 19 de janeiro de 1929.



*Cabeçalho da seção "Carta de Mulher", na revista O Cruzeiro. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade*

O assunto em torno do qual giram as cartas é o estilo de vida moderno vivido, e apenas possível, na cidade do Rio de Janeiro. Ao apresentar a *vida moderna*, as cartas daquelas duas mulheres têm frestas que nos deixam entrever

algumas das idéias recorrentes à época do surgimento da *mais moderna revista brasileira*.

## Moça moderna e tia da roça

Lúcia, a sobrinha, escreve à tia sempre às pressas, entre um banho de mar em Copacabana e um compromisso na Confeitaria Colombo: “A tia sabe que não tenho nunca tempo para me sentar”, escreve Lúcia, que mora na cidade do Rio de Janeiro, é jovem, solteira, cheia de amigos e com vida social agitada.

“Não me posso lembrar sem tristeza que a minha querida tia, a minha amiguinha mais velha, está na sua feia fazenda, sem estrada de automovel (...) Por que a tia não compra uma fazenda na Gavea ou em Petropolis, com telefone, garage e luz electrica, sem carrapatos e sem saúva? (Lúcia, 17-11-28)

A tia, Iracema, é viúva, tem perto de quarenta anos, mora numa fazenda em Minas Gerais e vive de uma forma diversa de Lúcia.

“Uma tia da roça que não cortou ainda o cabelo, que não usa os vestidos pelo joelho, que não sabe dansar o charleston! Então eu não sei que sou ridícula?” (Iracema, 24-11-28)

---

81 O primeiro nome desta revista foi *Cruzeiro*, sem o artigo “o”, a partir de 8 de junho de 1929, ao 31º número, passou a se chamar *O Cruzeiro*.



*O maxixe, o tango, o fox-trot e o charleston aparecem em quatro números sequenciais de O Cruzeiro em tom de piada cujo motivo para o humor estava nos cabelos e vestidos curtos, nos novos ritmos e nos corpos colado dos dançarinos. No canto direito, em baixo está a assinatura do artista Lula (Lula Cardoso Aires) e o aviso: "No proximo numero O Tango".*

*"Como ellas dansam... 1 - O Maxixe". O Cruzeiro, 17-nov-1928. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade*

Lúcia vive no cenário de mudanças e usufrui do que o aparato urbano pode a ela oferecer. Ela representa uma geração que gosta e que dança ritmos novos como o jazz, o charleston, o fox-trot, o maxixe e o tango<sup>82</sup>, quando esses eram vistos pelas pessoas mais velhas como ritmos perniciosos - pois permitiam o contato apertado entre os corpos dos rapazes e moças - e eram considerados de mau gosto, barulhentos demais.

O grupo ao qual Lúcia pertence sabe falar inglês, fuma, bebe martinis, usa roupas de banho para ir à piscina do Jockey Club ou à praia.

Era recente o uso da praia como espaço de sociabilidade. Até os fins do século XIX o banho de mar acontecia sob a prescrição médica e para as mulheres era especialmente aconselhável que o fizessem antes das sete da manhã, para guardar alguma privacidade, e deveriam estar vestidas com amplas pantalonas e largos blusões, algo como pijamas<sup>83</sup>. No Rio de Janeiro as praias do centro da cidade, na virada do século XX, eram intransitáveis ou por conta do lixo e do esgoto ali despejados ou pelo receio da presença de bandidos que se esgueiravam por elas, sempre escuras e despovoadas numa época em que as casas privilegiavam as ruas internas e não as da orla marítima e em geral davam

---

82 No século XIX o tango e o maxixe já existiam nos meios populares, mas só na década de 20, do século XX, tiveram espaço nos salões familiares. O maxixe chegou primeiro aos salões, nos anos 10; o fox-trot e o charleston, que têm origem nos Estados Unidos, invadem o Brasil depois da Primeira Guerra. O tango, surgido em 1880, deixou de ser marginalizado pela elite quando começou a ser cantado em letras cujos temas eram dramas passionais, na voz de Carlos Gardel (Araújo: 1993, 337).

83 Sobre os usos do espaço da praia, ver Rosa Maria Barboza Araújo, *A Vocação do Prazer. A cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. 1993. pp. 320-323.

os fundos para as praias<sup>84</sup>. Por volta de 1890 as praias mais limpas eram lugares ermos que ficavam afastados do centro da cidade e só eram alcançadas por meio de estradas ruins.

À época de Lúcia já eram acessíveis aos moradores da cidade essas praias mais distantes do centro e mais limpas<sup>85</sup> e estes tinham feito delas novos espaços de sociabilidade, como “os bairros do Flamengo, do Leme, de Copacabana e de Ipanema”, que eram “os grandes balneários da cidade”<sup>86</sup>. Na faixa litorânea moravam comerciantes ricos e alemães, franceses, ingleses e estado-unidenses de outras ocupações que não exclusivamente o comércio, deixando para a região central da cidade os seus escritórios e os usos viciados do espaço urbano, os armazéns, os casarios e os botecos portugueses. Eram engenheiros, industriais, comerciantes ligados à exportação, brasileiros e estrangeiros que experimentavam, e alimentavam o “progresso” na cidade do Rio de Janeiro.

Se modernidade é a experiência que temos em períodos de mudanças – bem específicas, aliás: aquelas que acompanham um processo de modernização decorrente do desenvolvimento da indústria e da tecnologia -, vale dizer que essa experiência é bem diversificada por entre a população urbana.

---

84 Rosa Maria Barboza Araújo, *A Vocação do Prazer. A cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. 1993. p. 321.

85 A abertura de túneis e de estradas e instalação de linhas de bondes possibilitaram não só o acesso como a maior frequência às praias distantes. Sobre a ocupação da faixa litorânea dos bairros mais afastados do centro velho da cidade do Rio de Janeiro ver Jeffrey D. Needell, *Belle Époque Tropical*. 1993 e Rosa Maria Barboza Araújo, *A Vocação do Prazer*. 1993, também nesta última, às páginas 20 a 22, sobre os banhos de mar terapêuticos.

Penso que podemos falar em “modernidades”, se levamos em conta os diversos referenciais das pessoas que vivem no espaço urbano e presenciam a sua transformação. A experiência do estrangeiro que veio como imigrante é diversa da experiência daquele outro estrangeiro que está aqui a negócios, que, por sua vez é diversa daquela das moças que passeia em carros por avenidas recém abertas, que ainda é diversa da do transeunte que percorre a pé aquelas avenidas e segue para casa num bairro distante. Esses personagens da modernidade, e mais tantos outros, experimentam de formas diferentes o mesmo processo de mudança.

Lúcia e Iracema são expressões, exemplos, de experiências da modernidade.

Lúcia, que é uma *moça moderna*, veste o que ela chama de *maillot futurista* (amarelo com listras vermelhas) e exhibe seu corpo quando os ideais de beleza não são mais nem as mulheres pálidas como que guardadas do sol e nem a fragilidade do físico do *dandy*. Os esportes, a pele queimada do sol e os bíceps dos estivadores já causam inveja<sup>87</sup>.

Lúcia escreve para Iracema:

“Não sei mesmo que idéia faziam de um homem as moças do seu tempo. Sempre os viam de paletot e gravata. Nós agora sabemos como elles são. Para que servem os banhos de mar?”(Lúcia, *O Cruzeiro*, 17-11-1928)

---

86 *O Cruzeiro*, “Nossas Praias”, 15-dez-1928.

87 Rosa Maria Barboza Araújo, *A Vocação do Prazer*. 1993. p. 313.

E Iracema aparece nas cartas publicadas em *O Cruzeiro* ora a condenar o moderno estilo de vida de Lúcia e ora titubeia em fazê-lo:

“Mocidade sem alegria é peor do que velhice sem resignação. (...) Eu não condeno o que é proprio da mocidade. O que eu reprovoo em ti é a tua falsa concepção da vida que acabará por te inutilizar para a felicidade, para o dever e para o amor.” (Iracema, *O Cruzeiro*, 29-dez-1928)

“(...) já não sei se devo repreender-te ou se devo a ti atirar-me aos beijos (...). És uma tyrannazinha de saias curtas, e com esse teu sorriso, que entra nos corações, consegues tudo o que queres”. (Iracema, *O Cruzeiro*, 24-nov-1928)

Iracema, ao longo das cartas trocadas, insiste que Lúcia é diferente de si porque está envenenada pela vida moderna por meio de martinis, cigarros, filmes e mais uma série de coisas que fazem referência ao estilo de vida estado-unidense.

“A tenda do Praia-Club estava ‘au grand complet’. Mas os nossos dois guarda-sóis amarelos foram o sucesso do dia. Um amigo de Jorge, que esteve nos Estados-Unidos, nos disse que o nosso grupo parecia trazido de Atlantic City. É a grande praia de Nova York, que aparece sempre no cinema. A tia se lembra?” (Lúcia, *O Cruzeiro*, 15-dez-1928)

O comportamento de Lúcia e o de seus amigos descritos nas cartas pretendem identificá-los com o estilo americano de se viver, referido como moderno. Em *Suave é a Noite*, de Scott Fitzgerald, a percepção da jovem atriz Rosemary é aguçada com relação a um grupo parecido com o qual Lúcia pertence, só que naquele romance são estado-unidenses que estão passando o verão na Riviera francesa:

“Rosemary examinou os petrechos - quatro grandes guarda-sóis que formavam um dossel de

sombra, uma cabina portátil onde se vestiam, um cavalo de borracha. Coisas novas, que Rosemary nunca vira, resultado do primeiro surto de produtos de luxo, após a guerra, e que provavelmente estavam nas mãos dos primeiros compradores.”<sup>88</sup>

Lúcia está afinada com o que há de mais novo no Brasil e fora dele. Iracema não.

As posições dessas duas mulheres, uma em relação à outra, é a de imagens contrárias: uma é moderna porque mora no espaço urbano, na cidade do Rio de Janeiro, capital da República na virada da década de 1930 e lugar onde as novidades chegam primeiro; e a outra, Iracema, aparece com suas modas defasadas, morando numa fazenda “nos cafundós de Minas, a seiscentos quilômetros da Avenida Rio Branco (...) Coitada!”<sup>89</sup>.

“Querida Lucia. Cá estou eu, outra vez, na minha gostosa solidão. Depois de cinco mezes no Rio, foram precisos tres dias para readquirir a minha casa e os meus habitos. (...) Ainda não são oito horas e tudo já dorme na fazenda. O somno começa cedo na roça. (...) Por ora, ainda meu somno é rebelde. Os maus habitos levam tempo a perder. Só eu estou acordada na grande casa adormecida. (Iracema, *O Cruzeiro*, 10-nov-1928)

Émile Durkheim nos diz que opor coisas é, ao mesmo tempo, estabelecer a semelhança entre o que foi classificado num mesmo grupo e a desigualdade - e não apenas a diferença - entre os grupos, pois “toda classificação implica numa ordem hierárquica”<sup>90</sup>.

---

88 Francis Scott Fitzgerald, (1934) *Suave é a Noite*. 1997. pp. 22 e 23.

89 Lúcia, *O Cruzeiro*, 17-nov-1928.

90 Émile Durkheim e Marcel Mauss. (1903) “Algumas formas primitivas de classificação: contribuição para o estudo das representações coletivas”. In Mauss, Marcel. *Ensaio de Sociologia*. SP. 1981. p. 403.

Assim, solidão combina com dormir cedo que combina com roça, e de outro lado, o grupo de coisas que Lúcia representa promete, nas palavras de Harvey<sup>91</sup>, emoção, aventura e transformação de si e do mundo.

A diferença entre aquelas duas mulheres podem ser lidas na oposição entre o interior do país e a cidade, entre o tradicional e comedido e a alegria da vida moderna, entre o velho e a novidade. Se inscrevermos essas coisas no tempo, em vez de fazê-lo no espaço, Iracema representa o passado ao passo que Lúcia aponta para o futuro.

## Mulheres que não existiam?

Lúcia, a moça moderna de 18 anos, em carne e osso, não existia.

À décima quarta carta publicada na seção “Carta de Mulher”, em 26 de janeiro de 1929, Iracema revela a inexistência de sua sobrinha Lúcia, extinguindo dessa forma, também, a figura de Iracema enquanto tia.

“Não é já a uma imaginária Lucia que estou escrevendo, mas a todas as mães que tenham tido a paciência de ler o pequenino romance epistolar em que me esforcei por esboçar o retrato da moça do nosso tempo. Não foram poucas as mães alarmadas que, principalmente dos Estados, me escreveram a pedir que cessasse de publicar as suppostas cartas de Lucia. (...) [um] pernicioso exemplo que essa correspondencia difundia entre as moças que ainda se conservavam fieis á antiga disciplina familiar e que, em segredo, invejavam talvez as suas irmãs emancipadas.” (Iracema “conselheira”, em carta dirigida às mães, *O Cruzeiro*, 26-jan-1929)

---

91 David Harvey, *Condição Pós-Moderna*. 1992. SP. p. 21.

A seção “Carta de Mulher” continua a existir sem mais publicar o diálogo entre tia e sobrinha e a responsável por ela é uma mulher também chamada Iracema e, dessa vez, ela é uma conselheira. Ao contrário da tia de Lúcia, a Iracema conselheira mora na cidade do Rio de Janeiro e tem a idade, como ela mesma nos conta, para ser avó das moças como Lúcia.

Dali para diante a Iracema conselheira responde a cartas que não são reproduzidas na seção, como eram as cartas entre Lúcia e sua tia. Iracema conselheira nos põe ao par do tema que ela diz ser recorrente no montante de cartas que ela diz receber. As respostas às cartas enviadas não persistem muito mais e mesmo a presença da seção nas páginas d’*O Cruzeiro* começa a rarear. Depois disso Iracema não responde mais a cartas e disserta livre sob títulos como: “A Mulher e a Mentira” (9-mar-1929), “A Felicidade” (19-mar-1929) e “O Enigma Feminino” (23-mar-1929).

A seção “Carta de Mulher” passa a ter uma aparição intermitente na revista e Iracema conselheira agora escreve sobre o que noticiam os diários: um crime passionai, a vitória de Miss Brasil e faz a crítica de um livro (do qual não nos dá o título ou o nome do autor) que, pretendendo fazer uma crônica do amor, apresenta o traçado de uma mulher do qual Iracema discorda “Deita fóra de ti tudo o que és, esvasia o teu cérebro e o teu coração, converte-te num automato obediente á minha vontade, para mereceres confiança e amor!”; diz o trecho

transcrito do livro por Iracema que, por sua vez pergunta: “(...) p6de ser este um convite que o homem dirija 6 mulher em 1929?”<sup>92</sup>.

Depois de perder a sua const6ncia nos n6meros semanais d’*O Cruzeiro* a se76o “Carta de mulher” desaparece e a partir do meio do ano de 1929 quem ir6 cuidar dos assuntos ditos das mulheres ser6 um psicanalista que havia sido do c6rculo de Freud, o “Professor Wilhelm Stekel, de Vienna”, como a revista o anuncia. Surge a se76o “Carta 6s M6es”, por ele assinada.

“Cara e boa amiga”... assim iniciam-se as cartas de Stekel dirigidas 6s m6es, traduzidas e adaptadas por Dr. Martinho da Rocha J6nior. Nelas os conselhos e explica76es s6o os mais variados, mas o tema 6, na mais das vezes, o comportamento sexual. Por exemplo: a defesa de um medicamento alop6tico para pris6o de ventre de crian76as pequenas em detrimento dos purgativos transforma-se em um conselho exaltado 6s m6es:

“Sou inimigo de purgativos. Condeno formalmente a medir a temperatura no recto, porque isso pode originar funestos desvios sexuaes. Notas que o beb6 mamma pregui76osamente; a principio suga e logo depois come76a a ro76ar os labios no mammllo, prolongando-se a refei76o por mais de uma hora! N6o admitas este absurdo. Percebes? O petiz procura dominar-te, explorando o mais poss6vel a sensa76o agradavel.” (Wilhelm Stekel, *O Cruzeiro*, 27-jul-1929)

Stekel tamb6m fala sobre outros temas como por exemplo, o tamanho ideal da fam6lia - que para ele deveria ser grande. Stekel alega que poucos filhos (um ou dois) recebem demais a aten76o dos pais que acabam por estrag6-los. 6

---

92 Iracema, *O Cruzeiro*, 15-jun-1929.

especialmente contra se ter apenas um filho pois “nas histórias morbidas dos psychanalystas figuram com frequencia os filhos unicos”<sup>93</sup>. E esses conselhos extremados desse senhor circularam pelo país nas páginas da revista.

Em resumo, o que foi publicado na seção “Carta de Mulher”, durante a sua curta existência, foi: primeiro a negociação entre duas figurações femininas por meio de Lúcia e Iracema; depois foram os conselhos de uma senhora de meia idade, a Iracema conselheira. O que essas duas fases da seção “Carta de Mulher” têm em comum é o objeto por elas privilegiado: o relacionamento entre homens e mulheres, e o que dele deriva ou para ele aponta, de acordo com os assuntos que aparecem veiculados por aquela seção: namoro, maternidade, decepção, mentira, casamento, solidão, amor e liberdade.

Quando desaparece a seção “Carta de Mulher” e surge “Carta às Mães”, a seção do “Professor Wilhelm Stekel de Viena”, o que está sendo publicado é a troca dos palpites e dos “bons conselhos” por conselhos médicos, revestidos de caráter científico. E também o assunto em torno do relacionamento entre os homens e as mulheres dá lugar aos assuntos ligados à relação entre as mães e seus filhos.

Privilegio as cartas entre Lúcia e Iracema, a primeira fase portanto da seção “Carta de Mulher”. A escolha não se deve à distinção entre o tema do

---

93 *O Cruzeiro*, 28-set-1929.

relacionamento entre homens e mulheres e o tema da relação entre mães e filhos, mesmo porque ambos acabam por falar da família ou apontam para ela, se entendemos que naquela época o relacionamento entre os homens e as mulheres deveriam ter a finalidade do casamento<sup>94</sup>.

Escolhi as cartas daquelas duas mulheres porque, como já disse antes, elas dramatizam as oposições e as idéias recorrentes à virada da década de 1930 e porque a história de Lúcia é uma ficção. E sendo a vida de Lúcia uma história imaginada, é inevitável não se perguntar: até onde se pode inventar sobre personagens que se pretendem parecer reais?

Pode-se questionar qual a validade de uma análise que tem por objeto uma história inventada. No entanto Lúcia foi escrita e descrita. E pretendendo parecer real percorreu junto com a revista o Brasil “todo”, ou pelo menos até onde a revista conseguia chegar.

Invisto em Lúcia como que existindo aos poucos, em porções e lapsos observados, anotados, recolhidos, reunidos e recriados, como Flaubert corporizou Madame Bovary, no romance homônimo. Uma analogia entre essas duas “personificações” não pretende ir além disso: Lúcia fora inventada, porém não imaginada a partir do nada. O mesmo se aplica à tia Iracema.

---

94 Rosa Maria Barboza Araújo, *A Vocação do Prazer*. 1993. p. 106.

Há também a possibilidade de que nem mesmo existisse a Iracema conselheira. Ivette S. do Couto<sup>95</sup> refere-se à uma outra Iracema, que assinava a seção "Cartas de Mulher"<sup>96</sup>, na *Revista da Semana*, no período de 1914 a 1918. Couto suspeita de que o nome "Iracema", que aparecia naquela revista, fosse pseudônimo de Carlos Malheiros Dias, um jovem jornalista nascido em Portugal, também romancista, historiador, teatrólogo e membro correspondente da Academia Brasileira de Letras<sup>97</sup> e que também dirigiu a *Revista da Semana*.

“Todos os que lêem revistas há mais de vinte anos não de lembrar das 'Cartas de Iracema', da *Revista* [da *Semana*], assinadas Iracema, pensadas, sentidas, vibrantes de emoção, como se realmente as ditara um coração feminino.” (João Luso)<sup>98</sup>

*Fotografia de Carlos Malheiros Dias publicada no número comemorativo dos 30 anos de O Cruzeiro, em 22 de novembro de 1958. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade*



*CARLOS Malheiros Dias: diretor-responsável em 23. Um dos construtores de "O Cruzeiro".*

Acredito que as nossas Iracemas - tia e conselheira - e também Lúcia pudessem ser Carlos Malheiros Dias. Ele, além de idealizar a revista *O Cruzeiro*,

95 Ivette Sanches do Couto, "As cartas de Iracema". in VVAA. *A Crônica*. 1992. *passim*.

96 Exceto pelo plural "Cartas", o título é praticamente o mesmo da seção d'*O Cruzeiro*

97 Ivette Sanches do Couto, "As cartas de Iracema". in VVAA. *A Crônica*. 1992. *passim*.

98 João Luso, "Cartas de Iracema". *Revista da Academia Brasileira de Letras*. Anais de 1942, janeiro a junho. *apud* Ivette Sanches do Couto, *op. cit.* p. 242.

juntamente com Assis Chateaubriand<sup>99</sup>, dirigiu essa revista desde o seu início<sup>100</sup>. E é possível que *O Cruzeiro* tenha rerepresentado ao público aquela Iracema, a da *Revista da Semana*, dez anos mais tarde, em 1928, pretendendo desfrutar do prestígio daquela personagem.

## **Gestos, roupas... e jazz**

Atrás, mais precisamente no final do item “Moça moderna e tia da roça”, neste capítulo, somente repeti as palavras de Émile Durkheim para dizer que Lúcia e Iracema não apenas se opõem uma à outra como há uma relação de desigualdade entre elas, ou seja, há uma diferença de *status*. É o contexto quem permite tal classificação. Ao longo das cartas, aquelas duas mulheres, dois personagens da modernidade, são diferentes figurações do feminino que disputam entre si. Elas são uma metáfora da tensão da modernidade: o velho e o novo, o passado e o futuro, o urbano e o não urbano, a tradição e a modernidade.

A descrição que é feita de Lúcia fornece imagens para que os leitores possam identificá-la com as coisas modernas. E ela poderia ser identificada com o que se via nas ruas, com o que apenas se imaginava a partir do cinema ou do

---

99 Fernando Morais, *Chatô: o rei do Brasil*. 1994. pp. 177-178.

100 Carlos Malheiros Dias morreu em 1941, com 66 anos em Lisboa, não tenho informações sobre até quando ele possa ter dirigido a revista.

que era lido a respeito da vida íntima de atores e atrizes. Os leitores também podiam emprestar algumas das imagens fornecidas pela própria revista *O Cruzeiro* para corporizar Lúcia: as modas e os modos das atrizes do cinema, que Lúcia imita, o anúncio na revista do carro Nash, marca do carro em que Lúcia costuma passear, ou a notícia de um acontecimento real, como o concurso de sombrinhas, que Lúcia depois conta, numa carta, ter assistido.

### [FIGURA DO NASH E CRUZ18?]

Então, se os leitores não vivenciassem as transformações dos costumes num cenário urbano e se, ainda, não tivessem delas notícias nem por meio do cinema ou, de outra forma que os possibilitasse visualizar Lúcia, as coisas publicadas n' *O Cruzeiro* cumpririam esse papel e, ainda assim, Lúcia emprestaria alma a essas mesmas coisas.

Uma narrativa pretende ser real<sup>101</sup>, e Lúcia foi descrita para viver e para ser avistada nas ruas de uma metrópole. Distinguo na narrativa que se ocupa de Lúcia três maneiras usadas por quem inventou Lúcia para descrevê-la e apontá-la como uma moça moderna e real, que são: (1) o lugar ocupado por Lúcia em distinção à Iracema; (2) a construção da imagem de Lúcia e (3) a descrição dos sentimentos e das idéias de Lúcia.

---

101 Paul Ricoeur, *Tempo e Narrativa*. (tomo 1). 1994. *Passim*.

A posição que Lúcia ocupa com relação à Iracema (item 1) - uma representando o presente quase futuro e a outra o passado - foi o assunto em “Moça moderna e tia da roça”, há algumas páginas atrás. Ali as duas mulheres encenam a tensão da modernidade. A relação de Lúcia com uma série de objetos e atitudenos “novos” (item 2), reiteram a intenção de quem inventou Lúcia em mostrá-la como sendo real, pois são coisas que aparecem em filmes, em outras revistas e também n’O *Cruzeiro*. Este segundo item é o que trata da imagem de Lúcia, e falarei dele logo abaixo. Bem mais à frente irei falar do terceiro item, que é o que trata das idéias e dos sentimentos de Lúcia.

Vamos ao segundo item: a imagem de Lúcia:

Lúcia veste *pyjama azul* e para ir à praia ou à piscina usa *maillot futurista*, pinta sua boca de vermelho e tem os cabelos curtos.

O pijama - do persa *pa-jama*, que significa cobertura das pernas - era um traje usado por homens no século XIX e já na virada para o século XX os homens usavam-no como um elegante e descontraído traje de fim de tarde. Nas décadas de 1920 e 30 as mulheres usavam pijamas adornados de rendas para as horas de descanso e havia versões para a praia. Porém, o pijama feminino

ganhou popularidade mais tarde, em 1934, com o filme *Aconteceu naquela noite*, com Clark Gable e Claudette Colbert.<sup>102</sup>

“Maillot” era o nome de um confeccionista de meias (roupas de dançarinos tecidas em ponto meia, no tricô) e de figurinos para a Ópera de Paris, na década de 1800. O nome “maillot” ficou emprestado para a peça de banho inteiriça justa ao corpo<sup>103</sup>.

O *maillot futurista* de Lúcia, listrado em amarelo e vermelho, trazia a novidade de ser tecido em malha, o que proporciona maior aderência ao corpo, algo bem diferente dos trajes femininos mais comuns para o banho de mar na virada da década de 1930, feitos de panos sem elasticidade, que vemos na figura, vestindo a moça em pé no carro<sup>104</sup>.

Cabe um parêntese na descrição de Lúcia para esclarecer o sentido de “futurismo”. O termo era usado como sinônimo de “novo”, pelo menos no Brasil e na Argentina, como constatou o engenheiro-arquiteto Le Corbusier em visita à América do Sul em dezembro de 1929. Portanto, ao termo “futurista” que aparece nas cartas não cabe o sentido que lhe atribuíam os futuristas italianos

---

102 Georgina O’Hara, *Enciclopédia da Moda. De 1840 à década de 80*. Companhia das Letras. SP. 1992. pp. 213-214.

103 Georgina O’Hara, *Enciclopédia da Moda. De 1840 à década de 80*. Companhia das Letras. SP. 1992. p. 181.

104 Sobre os maiôs feitos de tecidos comuns, e não de malha, que consistiam em vestidos bem curto ao qual se prendia uma espécie de *shots* folgados, franzidos e presos às coxas, ver Georgina O’Hara, *Enciclopédia da Moda*. SP. 1992. pp. 46, 181 e 251.

“que tinham tanto fascínio pela velocidade e pelo poder que acolheram a destruição criativa e o militarismo violento a tal ponto que Mussolini pode tornar-se seu herói”<sup>105</sup>.

“Futurismo”, no Brasil, não é necessariamente referido à escola do italiano Marinetti<sup>106</sup>, e muitos dos modernistas brasileiros eram “considerados futuristas pelos inimigos das novas tendências”. Mário da Silva Brito fala de escritores e artistas plásticos que recebiam a etiqueta futurista, e quem as colocava eram os críticos ou os observadores que em algum momento se deparavam com alguma novidade, com algo fora do comum e que se afastava “um milímetro dos padrões convencionais vigentes”<sup>107</sup>.

“E então é aplicada a etiqueta – futurista – que tem sentido pejorativo e significa, no mínimo, falta de equilíbrio; está ligada à idéia de loucura, de patológico.”<sup>108</sup>

Podemos pensar Lúcia como sendo feita para se parecer com esse algo novo de que se deve desconfiar.

Lúcia, além das novidades das saias e dos cabelos curtos, usa também um longo colar de pérolas conhecido como *saultoir*<sup>109</sup>, muito usado na década de 1920 por pessoas elegantes e em moda, como aparece em *Suave é a Noite*, de Scott Fitzgerald.

---

105 David Harvey, *Condição Pós-Moderna*. 1992. p. 39.

106 Oswald de Andrade ao regressar de uma viagem à Europa, em 1912, trouxe o Manifesto Futurista de Marinetti “anunciando o compromisso da literatura com a nova civilização técnica, pregando o combate ao academicismo, guerreando as quinquilharias e os museus e exaltando o culto às ‘palavras e liberdade’” (Brito: 1978; 29).

107 Mário da Silva Brito, *História do Modernismo Brasileiro*. 1978. p. 161 e 162.

108 Mário da Silva Brito, *História do Modernismo Brasileiro*. 1978. p. 162.

109 Georgina O’Hara, *Enciclopédia da Moda*. SP. 1992. p. 246.

“Do outro lado, uma jovem mulher, sob um teto formado por guarda-sóis, tomava nota de coisas que lia num livro aberto sobre a areia. Abaixara as alças do maiô; suas costas de um dourado alaranjado brilhavam ao sol, realçadas por um fio de pérolas ao pescoço. O rosto era duro, e belo, e comovente. (...) Atrás dela, mais longe, estava um belo homem de boné de jóquei e maiô de listras vermelhas.” (Scott Fitzgerald, *Suave é a Noite*)<sup>110</sup>

O colar comprido de pérolas, o *saultoir*, aparece como um importante adereço para indicar Lúcia como pertencendo a um grupo “distinto” de pessoas:

“E tu, talvez, um dia venhas a gostar d'elle [de Jorge]? Não, querida. Eu aposto a minha fazenda contra o teu collar de pérolas, que custou trinta mil réis no Sloper! No dia em que teu coração precisar de gostar de alguém, não se contentará com as canções de banjo, com o jogo de petéca, com o fox-trot e o shimmy. (...) Nesse dia, meu bem, has de querer um coração e não um dansarino.” (Iracema, *O Cruzeiro*, 24-nov-1928)<sup>111</sup>

Os cortes de cabelos usados pelas mulheres modernas eram os curtos, entre os quais havia o corte *poodle* que era cortado num comprimento de 4 centímetros ao redor da cabeça e depois anelado; o corte *eton*, inspirado no corte dos alunos (apenas meninos) da escola inglesa Eton College, que era um corte reto, bem acima das orelhas; e também o corte *garçonne*, um corte curto tendo à nuca uma ponta<sup>112</sup>. Ficou famoso o arquétipo da *garçonne*: “seios pequenos, magra, usava roupas folgadas” que deixavam a sua silhueta reta com a cintura dos vestidos largas e fora do lugar e “um corte de cabelo curto, lembrando um

---

110 Scott Fitzgerald (1934), *Suave é a Noite*. Record. RJ/SP. 1997. p. 10. *Suave é a Noite* foi considerado pela crítica como uma das melhores obras de Scott Fitzgerald. O romance é meio autobiográfico e reconta muitas das loucuras e traições que viveram Scott e Zelda, sua esposa. Porém, foi um fracasso de venda “porque seu tema estava fora de moda naqueles anos de consciência política”, com os 13 mil exemplares tirados Scott Fitzgerald não arrecadou mais que 5 mil dólares (Meyers: 1996; 260 e 276).

111 Há algumas coincidências entre as imagens descritas em *Suave é a Noite* e as cartas, como: os guarda-sóis para a praia, maiôs listrados e o colar de pérolas como acessório feminino. Porém, quem imaginou Lúcia não se inspirou no romance de Scott Fitzgerald, que foi publicado só em 1934 na revista *Scribner's*, em série, como as cartas o foram em *O Cruzeiro*, só que estas entre 1928 e 1929.

112 Georgina O'Hara, *Enciclopédia da Moda*. SP. 1992. pp. 87-88.

menino<sup>113</sup>. As saias curtas, pelos joelhos, eram motivo de piadas, mais porque deixavam as pernas de fora que por se julgar a vestimenta como ridícula<sup>114</sup>.

A partir de 1925 os tecidos artificiais são usados para vestidos e os costureiros franceses, ou referendados por Paris, usavam muito o recurso do corte enviesado no tecido, o que proporciona melhor caimento, maior movimento e ao mesmo tempo faz com que o tecido acompanhe delicadamente os contornos do corpo marcando os seios, os quadris e os movimentos das pernas.

A moda no cenário ocidental nesse período mostra abertamente, e aqui repito Anne Hollander<sup>115</sup>, o que antes apenas a literatura e a arte revelava: a intimidade.

---

113 Georgina O'Hara, *Enciclopédia da Moda*. SP. 1992. p.74.

114 Um exemplo de vestimenta feminina considerada ridícula foram os *bloomers*, que eram calças folgadas, usadas pelas mulheres, com bocas franzidas e presas aos tornozelos, para se andar de bicicleta na virada do século XIX para o XX. E não apenas a imagem dessas calças foi alvo de zombaria como os ideais de liberdade feminina que elas expressavam. Amelia Jenks Bloomer (1818-1894) tinha um jornal feminista, o *The Lily*, em Nova Iorque e nele, em meados da década de 1850, sugeria que as mulheres usassem roupas mais práticas, como a tal calça franzida - que depois emprestou o nome de sua propagandista - sob as saias. Algumas mulheres seguiram imediatamente a sugestão de Amélia Bloomer, mas o *bloomer* só foi usado mais amplamente no final do século XIX com a atividade do ciclismo (O'Hara: 1993, 46). Quanto ao comprimento das saias. Depois de terem encurtado no final da década de 1920, por meados da década de 1930, as saias voltaram a se encompridar seguindo as prerrogativas da moda.

115 Anne Hollander, *O Sexo e as Roupas. A evolução do traje moderno*. 1996. pp. 170-171.



*Ilustração copiada do Judge, EUA, publicada na seção "A Caricatura no Estrangeiro", O Cruzeiro, 01-dez-1928.*

Uma palavra muito usada para qualificar as roupas masculinas e femininas na década de 1920 era “conforto”. No entanto, como sugere Anne Hollander, tempos antes apertar o corpo e ocultá-lo sob camadas de saias sobrepostas e adornos também deveria ser confortável, pois era “estético e satisfatório entre os sexos” e se tornaram “realmente insuportáveis somente quando os acordos sociais e as fantasias sexuais dos homens e das mulheres mudaram de termos.”<sup>116</sup>

Há, então, uma espécie de acerto, de adequação, entre a aparência das pessoas e suas idéias. Para Hollander as mudanças na moda feminina, naquela época,

“coincidiram com a disseminação da dança de corpo colado como um passatempo comum, e de filmes mostrando corpos femininos e masculinos engajados em todo o tipo de ação vestindo suas indumentárias móveis, agarrando e tocando um ao outro em novos estilos de movimento que combinavam com as roupas”.<sup>117</sup>

O vestuário é, portanto, comunicação, como aponta Umberto Eco quando diz que Guevara não usava capote militar e tênis calçando-lhe os pés por pura displicência ou gosto, ele queria dizer que suas intenções, segundo Eco, eram polêmicas<sup>118</sup>.

E esse acerto entre o que as pessoas vestem e o que elas pensam aparece também em uma das falas de Lúcia:

---

116 Anne Hollander, *O Sexo e as Roupas. A evolução do traje moderno*. 1996. pp. 170-171.

117 Anne Hollander, *O Sexo e as Roupas. A evolução do traje moderno*. 1996. p. 171.

118 Umberto Eco, “O hábito fala pelo monge”. In Eco, Humberto et alli. *Psicologia do Vestir*. 1989. p. 18.

“O que aconteceu é que nós escovávamos nossos costumes, que tinham o pó dos séculos. Para que era preciso deixar crescer o cabelo até aos joelhos? Para que era preciso varrer o chão com o vestido? Então não sei que mamãe namorou papai do alto de uma janela? Que mal havia em descer as escadas? Eu não seria capaz de casar com um homem com quem não tivesse dançado, pelo menos, cem vezes.” (Lúcia, *O Cruzeiro*, 17-11-1928)

Além da aparência de Lúcia desenhada pelas suas roupas, alguns hábitos compõem a sua imagem e lhe dão a deixa dos gestos, como por exemplo, pintar a boca de batom e fumar, entre outros hábitos como dormir tarde, beber martinis, alimentar-se de chás e de sorvetes...

Fumar era elegante, para as mulheres, nos anos 20 e 30. Ao menos para as mulheres ricas e “emancipadas” ou para as atrizes do cinema. Porém, não é nessa época, claro, que as mulheres brasileiras começam a fumar, elas já o faziam antes, o que surge na década de 1920 também no Brasil é a imagem de elegância e a publicação do ato “nos autos [automóveis], salões e cafés” em que “volutas de fumaça se erguem dos lábios vermelhos das mulheres (...).”<sup>119</sup>

A mulher que fuma é descrita por M<sup>me</sup>. Chrysanthème<sup>120</sup>, em sua crônica “Ellas que fumam...”, em 15 de junho de 1929, n’*O Cruzeiro*, como tendo para si momentos de reflexão e pensamentos impenetráveis.

“O homem que amar uma mulher de lábios afieitos ao cigarro ignorará muito de sua alma, mesmo que o seu corpo, semelhante a uma flôr, lhe encha a mão larga e quente.” (Chrysanthème)<sup>121</sup>

---

119 “Ellas que fumam...”, por Chrysanthème, em *O Cruzeiro*, 15-06-1929.

120 Pseudônimo de Cecília Bandeira de Mello Rebêlo de Vasconcelos.

121 “Ellas que fumam...”, por Chrysanthème, em *O Cruzeiro*, 15-06-1929.

Na crônica de Chrysanthème o cigarro com sua fumaça encobre os sentimentos das mulheres dando a elas uma aura - névoa - de mistério. E também o ato de fumar, segundo a cronista, controla e suaviza o “gesto de desespero” e a “expressão de amargura”...

...“durante as longas esperas [do amor que tarda] em que o olhar se vela à idéia de uma traição ou de um abandono possíveis, o cigarro lhes será como um miraculoso anestesico da tortura.” (Chrysanthème)<sup>122</sup>

No primeiro número de *O Cruzeiro* há o texto “O Cigarro e a Civilização. A opinião de Procópio Ferreira”. Nele, Procópio Ferreira elogia as mulheres que fumam dizendo que o cigarro só lhes aumenta o charme. Já nas cartas entre Lúcia e Iracema, o hábito de fumar, das mulheres, é visto por Iracema como mais um dos “venenos” da juventude.

“Tu me dás a impressão de caminhar, saltando e rindo, com teu cigarro na boca e teu *maillot* de banho, á beira de um precipicio. Meus olhos te seguem aterrados, e meus braços se estendem para te recolher (...) E na verdade, está doente, Lucia. O modernismo te envenenou. Ta alma vestiu também uma *maillot* futurista.” (Iracema, *O Cruzeiro*, 22-dez-1928)

Lúcia aparece mais à vontade com os cigarros, e os menciona com frequência em suas cartas. O cigarro, ao lado de outras coisas compõem o personagem de Lúcia.

“—‘Lucia, eu gosto muito de você’ [disse Jorge] —  
Meu cigarro caiu. Não tive tempo de impedir que elle me beijasse, ou, se tive, não o aproveitei (...) É tão difficil recusar um beijo, depois de um *fox-trot* e de tres *cocktails!*”(Lúcia, *O Cruzeiro*, 15-dez-1928)

---

122 “Ellas que fumam...”, por Chrysanthème, em *O Cruzeiro*, 15-06-1929.

“O que há de fazer uma moça, senão accender um cigarro, quando chega a casa de madrugada, sem somno, depois de ter dansado sete horas, e ainda com os nervos a dansar o *shimmy*? A tia não acha gracioso sair uma nuvemzinha de fumo de uma boca vermelha e pequenina? (Lúcia, *O Cruzeiro*, 22-dez-1928)

Maquiar-se em público era menos introspectivo que o ato de fumar, mas também compunha o gestual de uma moça moderna e uma *flapper* sempre era vista em público retocando sua maquiagem.

*Flap*, do inglês, significa “bater”, “agitar” e também “estar nervoso(a)”. *Flapper* era o nome dado à mulher jovem que, de cabelos e saias curtos, com sua boca pintada, parecia bater-se ao dansar o *jazz*<sup>23</sup>. Uma *flapper* devia ser rebelde e no cinema foi representada por Louise Brooks, por Clara Bow e por Constance Talmadge, entre outras atrizes. Zelda Sayre- ela mesma uma *flapper* e inspiradora de muitos personagens de Scott Fitzgerald, seu marido - tem um conto intitulado “Eulogy on the flapper” em que nos dá um retrato da *flapper*, a sofisticada dos anos 20:

“Como pode uma garota repetir: ‘Não quero ser respeitável porque as garotas respeitáveis não são atraentes’, e como pode ela ainda tão sabiamente chegar a perceber que ‘os rapazes dançam mais com as garotas que mais se deixam beijar’, e que os homens casarão com as garotas que eles possam beijar antes de pedir o consentimento do pai? Percebendo tais coisas, a sofisticada despertou de sua letargia de ‘subdebutantismo’, cortou os cabelos (...) munuiu-se de grande coragem e rouge e foi para o combate. Flertava porque era divertido flertar, usava maiô de uma só peça porque tinha um belo corpo, cobria o rosto de pintura e de pó-de-arroz

---

123 Warner Fabian, “Flapper Culture and Style: Louise Brooks and the Jazz Age”. In *Flaming Youth*, na web <Louise Brooks Society>.

porque não precisava de nada disso (...). Sabia que as coisas que fazia eram as coisas que sempre desejara fazer.”<sup>124</sup>

A “Era do Jazz” é a década de 1920, mais precisamente entre o término da Primeira Guerra, em 1918, e o *crash* de 1929, e refere-se à revolução nos hábitos dos jovens nos Estados Unidos contra a moral estabelecida, retratada no cinema e principalmente na literatura por Scott Fitzgerald. Em *Este Lado do Paraíso*, publicado em 1920, Scott Fitzgerald escreveu:

“Nenhuma das mães vitorianas - e quase todas as mães eram vitorianas - tinha a menor idéia da maneira casual pela qual suas filhas estavam acostumadas a ser beijadas.”<sup>125</sup>

Os jovens bebiam, fumavam e dançavam num espírito que Brenno Silveira resume como “Vamos comer, beber e divertir-nos porque amanhã estaremos mortos”<sup>126</sup>. Outros acontecimentos aparentemente isolados, segundo Brenno Silveira, colaboraram para – e refletiram - a mudança nos costumes que se processou na década de 1920. Por volta de 1925, com o surgimento da pintura a piroxilina, os carros que até 1920 eram de cor escura passaram a ser coloridos e cintilantes, colorindo as ruas. E não só isso: surgiram as máquinas de lavar roupas, enceradeiras, fogões e ferros de passar, “a dona de casa já estava se

---

124 Zelda Seyre, “Eulogy on the Flapper”, trecho transcrito de F. Scott Fitzgerald, *Seis Contos da Era do Jazz*. 1995. p. 25.

125 Scott Fitzgerald em *Este Lado do Paraíso*, publicado pela primeira vez em 1920, trecho transcrito de Brenno Silveira, “A Era do Jazz e F. Scott Fitzgerald”, em F. Scott Fitzgerald, *Seis Contos da Era do Jazz*. 1995. p. 9.

126 Brenno Silveira, “A Era do Jazz e F. Scott Fitzgerald”, em F. Scott Fitzgerald, *Seis Contos da Era do Jazz*. 1995. p. 10.

acostumando a usar o telefone para fazer suas compras”<sup>127</sup>. É também dessa época a compra a crediário, as roupas feitas prontas para serem vestidas e com elas a padronização dos manequins (dos números das roupas), dos corpos e dos gostos.

Nossa personagem Lúcia é descrita como participando desse quadro de mudanças nos costumes e na moral. Ao apresentá-la assim ao leitor, *O Cruzeiro* cria um “espaço contínuo” entre o Rio de Janeiro – o Brasil – e os Estados Unidos. Esse tom de contigüidade foi também observado por Maria Arminda do Nascimento Arruda<sup>128</sup> nos anúncios e propagandas veiculados por jornais e revistas naquela época.

## A história de Lúcia

A história de Lúcia é a história de uma moça moderna, feliz, cheia de amigos e que flerta com um rapaz de nome Jorge, que mora no centro da cidade do Rio de Janeiro. Mas é também a história moralista de uma moça que ao viver a vida moderna perde a si própria.

---

127 Scott Fitzgerald em *Este Lado do Paraíso*, trecho transcrito de Brenno Silveira, “A Era do Jazz e F. Scott Fitzgerald”, em F. Scott Fitzgerald, *Seis Contos da Era do Jazz*. 1995. pp. 10 e 11.

128 Maria Arminda do Nascimento Arruda. *A Embalagem do Sistema. A publicidade no capitalismo brasileiro*. 1985. pp. 85 e 86.

Faço um pequeno resumo da história de Lúcia para que possamos acompanhar a trajetória de uma moça que até agora apareceu aqui aos retalhos.

O interesse de Lúcia por Jorge aumenta depois que ela conhece o pequeno apartamento do moço.

“Agora, cada rapaz tem o seu *studio* na cidade, para receber os seus amigos. É uma casinha pequenina, que não dá trabalho a governar. Não precisa de arrumadeira, nem de copeiro, nem de cozinheira, nem de jardineiro. Assim é que eu compreendo uma casa. A casa 1928! O jardim está em cima da mesa e vem da casa fora. A comida está nos restaurantes e manda-se vir pelo telephone. O criado vae todas as manhãs fazer a limpeza com a machina electrica(...)”. (Lúcia, *O Cruzeiro*, 1-dez-1928)

Enquanto Lúcia desfila as novidades como a caneta *Eversharp*, como o seu pijama azul, como as saídas noturnas de que volta já tarde para casa, os passeios com os amigos no carro de Jorge e etc., desenrola-se a trama de seu romance. De um lado o flerte entre Lúcia e Jorge rumo para estágios de um namoro mais compromissado e caloroso e, de outro, está sempre a tia Iracema dizendo que esse é um romance que não vai dar certo:

“(...) entusiasmos levianos por um apartamento de rapaz, a que chamas o lar ideal, e onde não há logar para um berço!” (Iracema, *O Cruzeiro*, 19-jan-1929)

“No dia em que teu coração precisar de gostar de alguém, não se contentará com as canções de banjo, com o jogo de peteca, com o fox-trot e o shimmy. Nesse dia ha de parecer-te que existem no mundo tormentos mais doces que o *flirt*. Nesse dia, meu bem, has de querer um coração e não um dansarino. Jorge será o primeiro a te estranhar. (...) Elle vae pensar, com pena, que tu já não és mais uma moça moderna.” (Iracema, *O Cruzeiro*, 24-nov-1928)

Iracema insiste:

“Tenho o presentimento de que tu virás curar-te ao pé de mim... Eu te estou esperando, sem

cigarros, sem victrola e sem *cocktails*.” (Iracema, *O Cruzeiro*, 29-dez-1928)

Iracema repete o destino de Lúcia como numa recitação nas tragédias em que a repetição é antes uma prescrição que uma previsão.

“Teu quarto está quasi prompto, e Felíciana [empregada na fazenda] canta de manhã á noite com alegria, esperando a tua vinda. E tu vens mesmo, querida.” (Iracema, 12-jan-1929)

Até que Lúcia finalmente “acorda”, pois é isso o que parece nas cartas, e se arrepende de ter vivido a vida moderna. O episódio em que isso se dá ela mesma nos conta:

“O Nash voava pela Avenida Atlântica. (...) Jorge me disse: —‘Tenho um presente para ti. Vamos ao meu apartamento.’ (...) Era meia noite. Jorge garantia que em vinte minutos estavamos outra vez em Botafogo dansando um blue, e me chamava de boba. (...) Quando entrámos eu me sentei no divan, elle me agarrou nos braços e, á força, dizendo cousas que eu não ouvia, me quiz beijar. (...) As lágrimas encheram os meus olhos. Jorge me enganara! (...) Corri para a porta, e antes que elle me alcançasse desci as escadas, tomei o primeiro taxi. (...) talvez essa desgraça tenha sido a minha felicidade! Eu não me conhecia a mim própria (...) só sabia dansar e brincar. Hoje, tia, eu sou outra, eu me sinto capaz de ser a Lucia que a tia queria que eu fosse, uma Lucia parecida, por dentro e por fóra, com o retrato da vovó! Hontem contei a mamãe que queria ir passar um mês com tia Iracema.” (Lúcia, *O Cruzeiro*, 19-jan-1929)

Lúcia segue para a fazenda e no número seguinte d’*O Cruzeiro* tia e sobrinha não vivem mais, surge Iracema “conselheira”. É ela a representante da tradição no espaço urbano e que agora se volta para as mães, principalmente as da cidade, responsabilizando-as por não cuidarem de suas filhas.

“Se as mães e as moças de hoje tivessem de comparecer perante um tribunal para as julgar, não seria a moça a condenada. Desde menina que ella está exposta á acção corruptora dos filmes libetinos e das dansas licenciosas, e sente seu corpo adolescente enleado pela serpente tentadora.” (Iracema “conselheira” em “Carta ás Mães”, *O Cruzeiro*, 26-jan-1929)

Lúcia e Iracema são feitas da mesma massa, é por isso que as palavras de Iracema surtem algum efeito em Lúcia. Elas partilham da mesma linguagem.

Passo agora para o último item das três formas que as cartas apresentam, como distingüi atrás, para construir uma narrativa que se pretende real, que é quando quem inventou Lúcia imagina sentimentos e idéias para ela. Quando Lúcia fala o que pensa e diz o que sente ela nos revela algumas idéias presentes naquela época, com as quais ela dialoga, se importa e pelas quais ela se pauta. São idéias contemporâneas e certamente o leitor poderia se mover por elas, opinar, assumir uma posição, julgar e classificar Lúcia. São essas idéias que possibilitam o diálogo entre Lúcia e Iracema. Lúcia ouve a Iracema. Seguem alguns exemplos:

O ato de sair sozinha, nas primeiras décadas do século XX, podia comprometer bastante uma moça. E Lúcia se move dentro dessa perspectiva quando suspeita que sua tia irá repreendê-la:

“E agora se vae zangar talvez comigo, mas eu tenho de fazer da tia uma moça do nosso tempo e limpar as suas teias de aranha. Tenha coragem! Eu fui ante-hontem com Carmem ver o apartamento de Jorge no Cinema Capitólio. A tia desmaiou? Que acção tão imprudente; não é mesmo? (...) *e para guardar as conveniencias levei Carmem commigo.*” (Lúcia, *O Cruzeiro*, 1-dez-1928, grifo meu)

Martha de Abreu Esteves, em *Meninas Perdidas*<sup>129</sup>, pesquisou os processos judiciais no Rio de Janeiro, no primeiro decênio do século XX, que tratavam das queixas de defloramento, estupro e atentado ao pudor, e deles resulta que

“Qualquer depoimento [da parte queixosa] que mencionasse ‘saídas às ruas’, involuntariamente ou sob a pressão do interrogatório realizado, era aproveitado [pelos advogados de defesa do acusado] para provar de maneira incontestada a não honestidade da ofendida”<sup>130</sup>

O horário também deveria ser observado e algumas ruas do centro do Rio eram mais “perigosas” que outras. Era imprescindível à noção de honestidade que uma moça andasse acompanhada. Um modelo de boa conduta era gerado a partir da elite e as mulheres ricas e pobres eram medidas por ele, porém, as mulheres pobres - lavadeiras, domésticas ou outras profissões que lhes exigisse andar nas ruas - estavam mais expostas a não se enquadrarem no modelo de honestidade<sup>131</sup>.

Quem inventou Lúcia a fez seguir para o apartamento de Jorge, sem a amiga e apenas em companhia do rapaz, e com isso mostrou uma atitude contra a moral estabelecida e, ao mesmo tempo, diante do desfecho da história de Lúcia, reafirmou essa mesma moral.

---

129 Martha de Abreu Esteves, *Meninas Perdidas. Os populares e o cotidiano no Rio de Janeiro da Belle Époque*. 1989.

130 Martha de Abreu Esteves, *Meninas Perdidas. Os populares e o cotidiano no Rio de Janeiro da Belle Époque*. 1989. p. 44.

131 Martha de Abreu Esteves, *Meninas Perdidas. Os populares e o cotidiano no Rio de Janeiro da Belle Époque*. 1989. p. 47.

Imaginemos Lúcia diante de um juiz daqueles dos processos analisados por Martha de Abreu Esteves: Lúcia nos conta que Jorge tentou agarrá-la e que ela fugiu. Mas isso é o que ela nos conta, não há testemunhas, e o que se sabe de Lúcia é que vai a clubes, fuma, bebe *cock-tails* e quase sempre chega tarde da noite em casa. Ela não seria, então na visão de um daqueles juízes de antes, uma “moça honesta”.

É com a possibilidade da perda da virgindade de Lúcia que sua história termina, como se ela tivesse “se perdido” muito antes ao viver o moderno estilo de vida de modo que sua queixa – se fosse o caso – de nada valeria. Iracema “conselheira” corre em seu socorro:

“Nem tudo, entretanto, é mau e censurável nos hábitos de uma moça moderna. A Lucia em que a personifiquei conservou a alma tão pura e uma dignidade feminina tão susceptível como a de qualquer de suas irmãs da província, que não dançam o charleston no Country-Club e não tomam banho, de *maillot*, em Copacabana.”( Iracema “conselheira” em “Carta às Mães”, *O Cruzeiro*, 26-jan-1929)

Outro exemplo em que Lúcia aparece movendo-se em seu contexto é quando Lúcia diz sentir pena do trabalho que sua mãe tem com a casa e ao mesmo tempo nos mostra mulheres diferenciando-se entre si por meio dos homens que tomam por maridos:

“Quando eu vejo o trabalho de mamãe meus cabelos se põem em pé. De manhã até a noite mamãe não tem sossego. (...) Quando ella se senta para jantar, seu sorriso fatigado me tira o apetite. (...) Que faria eu de uma marido como papae, que nunca dançou, que só convida para jantar senadores e juizes, que passa os domingos com os livros e os seus processos? Eu morria de tédio e de frio. Eu preciso de um marido que só saiba divertir-me, e que tenha tempo para me acompanhar é praia, ao club e ao cinema. Eu preciso de um marido que saiba dançar, que

saiba nadar, que saiba preparar um cock-tail como Jorge.” (Lúcia, *O Cruzeiro*, 1-dez-1928)

É como a narrativa, de acordo com Paul Ricoeur, ao seu final, no seu desfecho, rordena tudo o que foi invertido, desarrumado e questionado ao longo da “intriga”<sup>132</sup>, o efeito é o de uma narrativa que transborda a si própria. Ou seja, a história de Lúcia pretende ordenar coisas para fora de si, no mundo real. Isso faz dela uma narativa exemplar.

---

132 Paul Ricoeur, *Tempo e Narrativa*. (tomo 1) 1994. p. 66 e seguintes.

## 4 - Passado e futuro

Há em *O Cruzeiro*, em seus primeiros anos, uma relação entre tempo e espaço em que o presente e o futuro estão para o espaço urbano assim como o passado está para o espaço não urbano. Noutras palavras, nas cidades grandes não haveria, então, lugar para as coisas que se referissem ao passado.

Vimos, no capítulo anterior, essa temporalização do espaço por meio dos personagens Lúcia e sua tia, Iracema. Vimos também que o expurgo do passado - a tentativa de afastar de perto de si tudo o que se referisse ao passado - opera mais enquanto exigência que como efeito. O exemplo é Iracema, a conselheira, que por caminhos narrativos para lá de meândricos é a figuração do passado instalado no espaço urbano.

Neste capítulo pretendo mostrar de que maneira aparecem, n'*O Cruzeiro*, alinhados o passado, o presente e o futuro. Para isso tomo outros textos, para além das cartas entre Lúcia e Iracema, e também algumas poucas fotografias publicados na revista. O material é aleatório e os assuntos são os mais variados, porém, é possível perceber naqueles textos e naquelas fotografias a mesma relação entre tempo e espaço que há nas cartas. Isso faz deste capítulo, em parte,

uma complementação conclusiva ao capítulo “As cartas”.

## Futuro

O futuro é uma promessa nas páginas d’*O Cruzeiro* que se ocupa em acostumar os seus leitores a vê-lo como próximo. E é também um desafio à imaginação. Como serão as tecnologias do futuro? Como viver num mundo tão diferente?

“O que as Crianças de Hoje Poderão Ver Amanhã”, publicado n’*O Cruzeiro* em 6 de julho de 1929, assinado por *Sir Philip Gibbs*<sup>133</sup>, é um artigo que exalta os avanços científicos e que pondera sobre seus benefícios e malefícios.

Se por um lado a ciência poderia garantir, às crianças nascidas em 1929, “novas oportunidades de inteligente cooperação, novas e surpreendentes maravilhas, como a televisão, e a glória da Idade aviatória”, por outro lado Gibbs prevê um mundo superpovoado no futuro onde terá lugar a “luta selvagem e continua [contínua] pelo pão”<sup>134</sup>. Então ele propõe

O mundo futuro que o autor imagina é um mundo, para usar palavras do próprio Philip Gibbs, que não está livre de “injustiças sociaes”. Aliás, é ao

---

133 Os anos 20 foram os anos dos ídolos e dos heróis principalmente nos Estados Unidos, lugar da “civilização do *big business*, do *big money*”. E foram os intelectuais os primeiros a manifestarem não só o desencanto com essa imagem do êxito norte-americano como também a denunciarem o lado brutal da Guerra. Entre estes estavam *Sir Philip Gibbs*, *Now it Can Be Told* e *John Maynard Keynes*, *Economic Consequences of the Peace* (Silveira: 1995, 16).

idealizar um mundo sem conflitos que o autor nos mostra que este não será igualitário.

“Pelo reconhecimento das raças de cor, pela abolição gradual da antiga forma de domínio à proporção que essas raças fossem progredindo e demonstrando capacidade para se governarem a si próprias, seria talvez possível um entendimento amistoso que evitasse uma guerra mundial ou uma revanche dos oprimidos.”<sup>135</sup>

No trecho transcrito acima não aparecem ditos, mas estão ali, conceitos biológicos cunhados desde o final do século XIX e aproveitados pelos teóricos das raças nas primeiras três décadas do século XX para construir a idéia – a fórmula – de progresso. O progresso, entendido, então, como decorrente da competição entre os indivíduos, entre as classes, entre as nações e entre as raças<sup>136</sup>. Naquele trecho está também a idéia de que a promoção do bem-estar cabe aos países dirigentes, no caso, os Estados- Unidos. Cabe perguntar: “bem-estar” de quem?

O que propõe Philip Gibbs não é de fato o reconhecimento de diferença alguma, o que ele faz é falar de um tutelamento e controle “das raças de cor” em uma narrativa breve mas que deixa marcadas a diferença e a desigualdade assinalada sobre a humanidade de uma maneira que se refere às preocupações e aos preconceitos raciais formulados daquela forma naquela época e que, no entanto, o autor projeta para o futuro.

---

134 Philip Gibbs, “O que as Crianças de Hoje Poderão Ver no Dia de Amanhã”, *O Cruzeiro*, 6-jul-1929.

135 Philip Gibbs, “O que as Crianças de Hoje Poderão Ver no Dia de Amanhã”, *O Cruzeiro*, 6-jul-1929.

Aquele trecho de autoria do *Sir Philip Gibbs* que transcrevi tem uma dupla função aqui: (1) a de mostrar que o autor projeta na sua visão do futuro não apenas os preconceitos das desigualdades como a formulação da questão que lhe são contemporâneos; e (2) revelar a postura “desimplicada” da revista em não se colocar como estando do “outro lado”, que é (d)este: o lado dos *opprimidos* mencionados por Philip Gibbs, o lado so subalterno.

Voltemos a falar do futuro.

O professor F. Laboriau – “cathedratico de metallurgia da escola Polytechnica”, que depois faria parte da USP, criada em 1934 – imagina um futuro em que a energia elétrica seria a riqueza maior. Em “A Era das Forças Hydraulicas. Uma visão do anno 2000”, publicado em 10 de novembro de 1928, n.º *O Cruzeiro*, o Brasil aparece ombreado às potências mundiais.

“É assim que o 1º lugar passara a ser da África, com seus 190 milhões de cavallos-vapor hydro-eletricos. Em 2º lugar vinha a Ásia, com 71 milhões. A America do Norte com 62 milhões, ficara em 3º lugar, e a America do Sul em 4º lugar com 60 milhões de cavallos-vapor hydroeletricos, dos quaes 50 cabendo ao Brasil. (...) Cabia agora o dominio aos povos que dispunham de maior somma de energia hydro-eletrica”<sup>137</sup>

Laboriau não nos dá muitos detalhes do futuro que ele imagina, mas assinala que tudo nele seria diferente, tanto a tecnologia quanto os hábitos:

“O ambiente é outro. Outra é a organização da vida. Cada vez o homem se afasta mais da natureza. Primeiro liberta-se do dia e da noite. A luz artificial permite-lhe a vida nocturna

---

136 Giralda Seyferth, “A invenção da raça e o poder discricionário dos estereótipos.” *Anuário Antropológico*; 93. 1995. p. 180.

137 F. Laboriau, “A Era das Forças Hydraulicas. Uma visão do anno 2000”, *O Cruzeiro*, 10-nov-1928.

absolutamente igual à do dia; a luz solar não é mais reguladora dos hábitos quotidianos. (...) O tempo se distribue de outro modo, e os affazeres são outros. Outros também são os divertimentos”<sup>138</sup>.

O trabalho no anno 2000 seria pago em “kilowatts”, a moeda seria a energia elétrica. E F. Laboriau, diferentemente de P. Gibbs, prevê para o futuro a continuidade das desigualdades sociais.

Humberto de Campos, literato da Academia Brasileira de Letras, é outro que descreve o futuro que imagina:

“Já alguém imaginou, por acaso, o que será o Rio de Janeiro dentro de um século ou, mesmo, dentro de cinquenta annos?”<sup>139</sup>

Em “Do Anno 1.500 ao Anno 2.000”, publicado em 5 de julho de 1930, n’*O Cruzeiro*, o autor fala de um personagem que conhece o passado e futuro. É Pamorphio, personagem do poema *Colombo*, de Araújo Porto-Alegre<sup>140</sup>, um gênio que viaja na proa da embarcação e que não só fala a Colombo das civilizações passadas como daquelas que surgiriam com as grandes navegações. Humberto de Campos coloca-se no lugar de Pamorphio - este personagem extra-humano que tem origem em Tirésias, na *Odisséia* de Homero - com o intuito de

“reflectir sobre os destinos da Humanidade e, mais particularmente, o do Brasil e, mais restrictamente ainda, no desta cidade que lhe é, hoje, cerebro e coração.”<sup>141</sup>

---

138 F. Laboriau, “A Era das Forças Hydraulicas. Uma visão do anno 2000”, *O Cruzeiro*, 10-nov-1928.

139 Humberto de Campos em “Do Anno 1500 ao Anno 2000”, *O Cruzeiro*, 13-jul-1930.

140 Humberto de campos refere-se à obra *Colombo: poema*, de Manoel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), publicada em 1866 no Rio de Janeiro pela editora Garnier.

141 Humberto de Campos em ‘Do Anno 1500 ao Anno 2000’, *O Cruzeiro*, 13-jul-1930.

Humberto de Campos compõe uma narrativa que parte desde o descobrimento do Brasil, passando pela expulsão dos franceses e se aproximando do Rio de Janeiro ao falar da presença dos jesuítas que ali montaram seus engenhos, os quais viraram depois os bairros do Engenho Novo e o do Engenho Velho. Prossegue contando dos inúmeros aterros que a cidade sofreu: são charcos e lagoas que deram lugar à rua Frei Caneca, à área próxima ao Convento D’Ajuda, a um novo caminho para a Quinta da Boa Vista... E depois viriam os bondes.

No futuro imaginado por Humberto de Campos a avenida Central não seria mais “do que uma pequena arteria do novo systema circulatorio do formidavel organismo urbano”<sup>142</sup>, e as máquinas espalhadas pela cidade forneceria leite ou cerveja em troca de moedas depositadas em pequenas aberturas. A cidade do Rio, gigantesca no futuro, se estenderia pelo seu subterrâneo iluminado por raios de sol artificiais.

“Não obstante a actividade da vida subterranea, a municipalidade registrou em 1999 nada menos 8.754.728 icaromoveis, aparelhos de vôo para uma pessoa só, e que podem ser guardados em casa ou trazidos debaixo do braço como os guarda-chuvas dos nossos avós.”<sup>143</sup>

Além de serem portáteis, esses icaromóveis teriam outra vantagem apontada pelo autor: a de levar os empresários de seus escritórios no Rio para

---

142 Humberto de Campos em ‘Do Anno 1500 ao Anno 2000’, *O Cruzeiro*, 13-jul-1930.

143 Humberto de Campos em ‘Do Anno 1500 ao Anno 2000’, *O Cruzeiro*, 13-jul-1930.

almoçarem em Petrópolis, junto à suas famílias, e trazê-los de volta ao Rio, tudo no espaço do horário de almoço.

Se a imaginação de Humberto de Campos avança para visualizar engenhocas mecânicas e novas tecnologias, ela, por outro lado, é pouco criativa para pensar novas, ou outras, formas de sociabilidade. Ir a Petrópolis para estar com a família era um hábito há mais de 50 anos, a contar daquela época para trás, cultivado entre a elite que possuía uma casa de verão (justamente para fugir dele no Rio de Janeiro) para onde seguiam a esposa e os filhos<sup>144</sup>.

Esse texto de Humberto de Campos, que, aliás, abre *O Cruzeiro* do dia 5 de julho de 1930, é um bom exemplo de como o futuro aparece nas páginas da revista: ancorado no passado, para dali traçar uma linha para o futuro. O presente é este “lugar” de onde se pode olhar, como o faria Pamorphio, para o passado e para o futuro.

---

144 Gastão Cruls nos conta como Petrópolis virou moda e símbolo de *status* entre a elite carioca: a partir de 1848 “o Imperador tomou por hábito ali passar os verões”, na Fazenda Córrego Seco, pois a febre amarela, ou o “vômito negro”, atacava menos a quem dormisse na montanha. Para lá subiam também os diplomatas, os ricos e os estrangeiros, já quem não tivesse recursos para manter duas casas ou não dispusesse de tempo para a viagem, que era longa na época, ficava pelo Rio mesmo. Assim deu-se o desenvolvimento do bairro de Santa Teresa (Cruls: 1965, 519).

## Presente

O presente expresso n' *O Cruzeiro* tem como imagens a ele associadas a aglomeração de pessoas, o crescimento das cidades como o Rio de Janeiro, São Paulo, Recife e Santos colando assim o presente ao espaço urbano.



O Cruzeiro, 15-dez-1928. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade.

N' *O Cruzeiro* o presente é o que está passando. São as cidades crescendo e sendo recheadas de novidades. Os hábitos das pessoas, inevitavelmente, não poderiam mais ser os mesmos.

Cruzeiro

31

...e a cidade **CRESCE!**



O Cruzeiro, 17-nov-1928. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade

O presente é um ponto entre o passado e o futuro. “Memória” e “espera” são modalidades do presente, de acordo com Paul Ricoeur, e o presente não tem espaço<sup>145</sup>. O presente é, portanto, passagem<sup>146</sup>, o que já foi e o que ainda não é têm lugar no presente.

Em “Iconographia do Rio Antigo nos Desenhos, nas Gravuras e nas Litographias da Epoca”, publicado n’*O Cruzeiro* em 18 de outubro de 1930, estão imagens da cidade do Rio de Janeiro nos 100 anos que precederam a fundação da revista. São imagens de lugares como, por exemplo, o mercado da rua do Ouvidor e o largo da Carioca que *O Cruzeiro* coloca em face do presente. Seja aquele presente retido na retina de quem percorre a rua do Ouvidor em 1930 e não encontra lá mercado algum, seja o presente que a revista exhibe, e informa, aos leitores por meio do material fotográfico e narrativo, que aludem as transformações.

Nesse exemplo, e de maneira análoga ao que fez Humberto de Campos ao descrever o que havia sob os aterros na cidade do Rio de Janeiro, o que se dá é uma dilatação do presente, que é um ponto, que não tem dimensão. Para emprestar um termo em Paul Ricoeur, o que se dá por meio das narrativas e também por meio das fotografias é uma “distenção” do presente.

---

145 Paul Ricoeur, *Tempo e Narrativa*. (tomo 1). 1994. pp. 24 e 31. Esclareço que aqui é o espaço “narrativo”, no corpo da narrativa escrita. Outra coisa é a articulação, no caso das narrativas que destaco d’*O Cruzeiro*, entre tempo e espaço em que o tempo presente se realiza no espaço urbano.

146 Paul Ricoeur, *Tempo e Narrativa*. (tomo 1). 1994. pp. 25.

Essas imagens acabam se alinhando às narrativas que também têm essa dimensão do “antes” e “depois”. Porém, de forma alguma esse material fotográfico se passa por narrativa, pois nele não há a intriga que se deflagra por uma ação.

O espaço urbano aparece livre de tudo o que represente uma ligação muito forte com o passado. O passado que deve ser expurgado é aquele que acobrou de passar, aquele que deixa ainda o seu eco, o seu cheiro e a sua sombra. As coisas que devem ser dissipadas porque não podem ser levadas para o futuro, sob a pena de descaracterizá-lo como novo, são classificadas como passadas, ultrapassadas. Como uma última moda.

As fotografias do pernambucano F. Rebello, fotógrafo pictorialista, publicadas n’*O Cruzeiro* sob o título “Figuras que Desapparecem. Typos e costumes populares de Pernambuco”, em 8 de dezembro de 1928, são exemplos da visão do espaço urbano se transformando e se livrando de tudo o que não poderia ir para o futuro por não combinar com tecnologia e por se referir a tradições locais. As figuras que F. Rebello registra são apresentadas como fadadas ao desaparecimento na cidade do Recife. São o “balaiêro”, a vendedora de peixe “agúia”, a vendedora de mugunzá e a rendeira de bilro.

“Desde o extremo norte, do Amazonas e do Pará, encontram-se os typos populares e característicos que lembram épocas passadas, de uma vida despreocupada e simples, e não conseguiram desaparecer na vertigem de civilização e progresso que vae invadindo os mais

reconditos rincões do território patrio.”<sup>147</sup>

Esboça-se no Brasil um nacionalismo durante a Primeira Guerra<sup>148</sup> e é para o nacionalismo que se enveredará o Modernismo depois da Semana de 22<sup>149</sup>. Junto do nacionalismo expresso na literatura e nas artes vem o regionalismo. Pode parecer contraditório nacionalismo e regionalismo andarem juntos, principalmente quando o último assume as formas do separatismo, mas ambos, de acordo com Wilson Martins, constituem a natureza profunda do Modernismo<sup>150</sup>.

N’O *Cruzeiro* da viradada da década de 1930 há a exaltação do que é regional, o que não faz dessa revista, que era um periódico semanal de variedades, um “espaço” para reunir literatos ou mesmo para expressar as idéias daqueles. Para isso existia a Academia Brasileira de Letras, com suas reuniões semanais na cidade do Rio de Janeiro, o que fazia dela em certa medida uma instituição carioca. A Academia era anti-modernista, do outro lado, como possibilidade de expressão modernista, havia a revista *Estética*, surgida no Rio em 1924, e depois dela a *Festa*, de 1927 a 1929 e depois volta a aparecer em 1934<sup>151</sup>.

---

147 “Figuras que Desapparecem. Typos e costumes populares de Pernambuco” (8-dez-1928), o texto curto que acompanha as fotografias é de autoria da redação de *O Cruzeiro*.

148 Wilson Martins aponta o ano de 1916 como sendo o princípio do Modernismo, que surge primeiro como movimento estético para depois assumir traços políticos. É em 1916 fundado o Centro de Cultura Artística na cidade de São Paulo, que também conta nessa época com a *Revista do Brasil*, para uma reflexão do Brasil, de nós mesmos, em épocas de guerra (Martins: 1965; 137 e 147).

149 Wilson Martins, *A Literatura Brasileira: o Modernismo (1916-1945)*. 1965. p. 138.

150 Wilson Martins, *A Literatura Brasileira: o Modernismo (1916-1945)*. 1965. p. 137.

151 Nelson Werneck Sodré, *História da Imprensa no Brasil*. 1966. p. 417.

De acordo com Angela de Castro Gomes, em *Essa Gente do Rio... Modernismo e nacionalismo*, mais tarde, o espaço de sociabilidade dos intelectuais, no Rio, será mais tarde a UDF – Universidade do Distrito Federal<sup>152</sup>.

Em *O Cruzeiro* aparece um certo regionalismo, mais por obra do espírito da época – que decerto imbuía muito dos escritos de autores de menor importância na época - que por conta dos literatos que colaboravam com a revista<sup>153</sup>. O regionalismo que aparece n’*O Cruzeiro* fala da adequação dos estilos de vida aos espaços. Aqueles tipos populares fotografados por F. Rebello não teriam lugar no espaço urbano, estavam fadados ao desaparecimento, ou pelo menos era o que se imaginava, por não poderem fazer parte de um discurso do desenvolvimento. O gaúcho e os “jecas do nordeste” que trago abaixo, diferentemente, não iriam desaparecer, mas ficariam como numa pintura pastoral, parados, em lugares distantes das cidades.

Em “O Gaucho”<sup>154</sup> (*O Cruzeiro*, 12-jan-1929) Lauro Moreno descreve um tipo: suas vestimentas e comidas típicas e o hábito de tomar o chimarrão. Entre

---

152 Após a extinção de *Festa*, em agosto de 1935, Tasso da Silveira e Andrade Muricy, seus fundadores, são convidados para integrar o quadro docente da UDF, mais tarde também foram convidados para lecionar ali Villa-Lobos, Pedro Calmon, Sérgio Buarque de Hollanda, Gilberto Freire, Cândido Portinari e Mário de Andrade (Gomes: 1999; 56 e 75).

153 Era comum naquela época que pessoas ligadas à intelectualidade literária colaborassem com revistas e jornais sempre em busca de algum dinheiro a mais. Quanto aos literatos que colaboraram com *O Cruzeiro* e que trago aqui são eles bem diferentes entre si para pensarmos na possibilidade de existir n’*O Cruzeiro* uma “ala” literária ou mesmo modernista. Humberto de Campos pertencia à Academia Brasileira de Letras, uma instituição declaradamente antimodernista; Peregrino Jr. pendeu para o regionalismo amazonense a partir de 1929 e Tasso da Silveira filiava-se a um nacionalismo espiritual, religioso que transparece no texto que dele trago aqui, porém este autor não aparece com frequência em *O Cruzeiro*, de modo que ali não deixa seu traço.

154 Escrito no original sem acento agudo.

o tipo descrito, a terra e a região que ele ocupa o autor estabelece uma profunda e afetiva ligação que não poderia ser rompida, pois obrigar o gaúcho

“a passar um mês nas ruas de uma cidade, importa isto em condená-lo á morte pela nostalgia”.  
(...) “O gaucho acclimatou-se facilmente com a vida aventureira e cheia de perigos, amando a sua querencia e vivendo para o seu pampa.”<sup>155</sup>

Também faz parte do regionalismo que aparece n’*O Cruzeiro*, ao lado da naturalização de tipos regionais, a idéia de inaptidão da gente que não mora nas cidades grandes para as coisas urbanas, quer para vivenciá-las, quer para entendê-las. No trecho abaixo, Lúcia é advertida por sua tia acerca da inconveniência em se fazer um *pic-nic* na fazenda da tia em Minas:

“O seu projecto do *pic-nic* me foi muito sympathico, mas felizmente impraticavel. Tu calculas o espanto do pessoal da fazenda se vocês aqui chegavam com as victrolas, as petécas e os banjos. Vocês só podiam nadar no banheiro, e desconfio que o meu terreiro não se prestaria muito a transforma-se em campo de *tennis!*” (Iracema, *O Cruzeiro* 24-nov-1928)

Outro exemplo dessa regionalização de hábitos que aparece em *O Cruzeiro* é o espanto de um dos três amigos João Calunga, Zé Pindoba e Mané Pedro, “caboclos fortes do nordeste”, em ver num jornal a beleza das candidatas à *Miss*, em “Opiniões dos Jecas do Nordeste sobre o Concurso de Beleza”, por Damião de Castro, em 1º de junho de 1930.

“Hontem eu indo na casa do Coroné, ouvi a fia delle lendo uma ‘fôia’, pra D. Mariquinha Assumpta, dizem que este anno a disputa das táes ‘Missas’, é aqui no Brasi. E me mostrô o retrato dellas no jorná. Por Deus te digo, negra da: se eu me apanho cuma tá de ‘Missa Óropa’,

---

155 Lauro Moreno em “O Gaucho”, *O Cruzeiro*, 12-jan-1929.

que táva na ‘fôia’, (...) era capaz de chorá três dias e três noite, repinicando no bordão e na prima. Ou peixão damnada! Inté chega a gente inchê a bôca dagua!” (Mané Pedro)<sup>156</sup>

“Caboclos” e “jecas” do “nordeste” designam respectivamente: um tipo étnico; um modo de viver<sup>157</sup>, se tomamos “jeca” como sinônimo de “caipira”; e uma região geográfica, longe do eixo desenvolvido no sudeste. Damião de Castro imagina e descreve algo como um “matuto genérico” que além dos atributos acima ditos fala como se morasse também no interior de São Paulo ou Minas. De qualquer maneira toda a caracterização pauta-se por mostrar um tipo inconciliável com o espaço urbano.

Já que presente “presente” não existe<sup>158</sup> - a não ser como um ponto de contato entre o passado e o futuro -, o presente que aparece na revista *O Cruzeiro*, então, é o que se pretende como futuro. E a regionalização que observei nas páginas da revista, e de que aqui trouxe apenas uma amostra, ao mesmo tempo que mostra que cada coisa deveria ter o seu lugar e nele permanecer (reiterando assim a idéia de que o espaço urbano é o lugar do desenvolvimento e que ele não poderia conter o passado); também contradiz a idéia de que o desenvolvimento se irradiaria dos grandes centros para todo o país<sup>159</sup>. Embora *O Cruzeiro*, em linhas gerais e em primeiro plano, dissemine essa

---

156 Damião de Castro, “Opiniões dos Jecas do Nordeste sobre o Concurso de Beleza”, *O Cruzeiro*, 1-jun-1930.

157 Antonio Candido, *O Parceiros do Rio Bonito*. 1987. p. 22.

158 Paul Ricoeur, *Tempo e Narrativa*. (tomo 1). 1994. pp. 46.

159 Nancy Aléssio, “Urbanização, industrialização e estrutura ocupacional (1872-1920)”. *Dados*. 1970. p. 103.  
Vale dizer que a idéia de desenvolvimento está ligada ao progresso tecnológico e não ao progresso da humanidade.

idéia, tanto que privilegia a cidade do Rio de Janeiro como modelo de desenvolvimento.

## **Passados**

Os elementos que “devem” pertencer ao passado, ou que assim são classificados, são todos aqueles que fazem referência a um passado próximo. Nesse passado próximo está tudo o que indica o que o Brasil era naquela época: um país de tradição agroexportadora e que deixara de ser colônia há cem anos - anos que não foram suficientes para o surgimento de uma cultura que não tivesse suas bases no colonialismo.

À virada da década de 1930 é quando a economia brasileira passa a assentar suas bases na indústria, e o espírito da época é aquele que confia na nação que irá deslanchar para o futuro. Longe, de uma estrutura política e econômica, e social também, que funciona para a agroexportação que a Revolução de 30 põe fim.

A República Velha (1889-1930), surge da proclamação da República e rompe com a ordem rural e escravocrata. É nos primeiros anos da República que o Oeste paulista cresce e toma força econômica e política. Esse é um período em que acontece a ascensão de um governo constituído por oligarquias estaduais,

geralmente interligadas entre si, que eram grupos pequenos e fechados formados por latifundiários. As oligarquias mais poderosas, que eram a paulista e a mineira, alternavam-se na presidência da República. Tal alternância ficou conhecida como “a política do café-com-leite”.

Este foi um período em que a produção de café foi bastante protegida pelo governo, o que era visto como prejudicial à economia do país. A Aliança Liberal, que perdendo as eleições conspira o golpe e coloca Getúlio Vargas no poder em 3 de novembro de 1930, possuía um programa que incentivava os produtos nacionais e pretendia cuidar de assuntos como das leis trabalhistas e da anistia política, para lembrar alguns pontos do programa e ressaltar que eram do agrado da população urbana<sup>160</sup>.

A Revolução de 30 aparece como que atendendo aos interesses de outros grupos que não a velha oligarquia. Aqui, neste trabalho, prefiro pensar a Revolução de 30 como: uma referência da mudança do espaço rural para o urbano no que toca à política, à economia e à valorização das coisas urbanas em

---

160 Assumo a posição de Boris Fausto, aqui, que diz ser o Estado o representante de setores da sociedade civil, na Primeira República. Para além disso, deixo anotado aqui que Boris Fausto diz que aquele Estado representava a oligarquia exportadora, ao contestar a idéia de Simon Schwartzman de que o Estado na Primeira República representava interesses próprios, chamado por este autor de Estado patrimonialista. Ver Boris Fausto, “Estado e burguesia agroexportadora na Primeira República”. *Novos Estudos*. Julho de 1990. pp. 120 a 124.

detrimento das não urbanas; e, também, como reiterando, na prática, o ar de mudanças como se ela, de fato, rompesse com o passado<sup>161</sup>.

O pequeno resumo histórico que trouxe linhas acima pretende apenas lembrar o leitor daquele período da história do Brasil e indicar o que deveria ser passado, ultrapassado, à virada da década de 1930. No entanto, as coisas se dão mais fluidamente e mesmo a Revolução de 30 não promoveu uma ruptura no processo histórico, e ela pode ser entendida como uma acomodação e atualização de velhas instituições.

É esse passado próximo, e tudo o que ele encerra enquanto sinônimo de “atraso”, que deveria ser expurgado. Nas cartas entre Lúcia e Iracema o passado próximo é representado por Iracema, a tia de Lúcia.

O passado que aparece enquanto tal, em *O Cruzeiro*, um passado distante. No conteúdo do que chamo de passado distante estão as histórias das origens, dos “começos”.

Assim é “O Primeiro Brasil”, em 1º de dezembro de 1928, de autoria de Raimundo Lopes, da “Secção de Anthropologia e Ethnologia do Museu Nacional”. Nesse texto, conforme diz Raimundo Lopes, o Brasil “pré-colonial”,

---

161 Sobre este ponto lembrar de que o plano de Agache para o embelezamento da cidade do Rio de Janeiro (elaborado entre 1926 e 1930) foi completamente vetado, logo após a Revolução de 30, sob a suspeita de negociata (Abreu: 1987,86),

que é o “primeiro Brasil”, era constituído por agrupamentos de insulanos vindos da Ásia já aqui “aculturados”, processo em que o ambiente físico é essencial.

“Esse é o substracto profundo sobre o qual a força construtiva do português veio alicerçando o segundo Brasil, o nosso, o grande.”<sup>162</sup>

O Brasil surge, então, entre a Ásia e a Europa, numa analogia não muito criativa entre a disposição geográfica e a miscigenação de povos vindos daqueles continentes.

“não tinha de certo aquelle Brasil nenhuma consciencia de povo ou sentimento de unidade. Nos proprios tupys espalhados pelo fertil littoral ao tempo da conquista e de cuja fusão com o português resultou a primeira população brasileira (...)”<sup>163</sup>

Raimundo Lopes fala superficialmente de algumas etnias indígenas espalhadas pelo Brasil e concentra sua descrição no material da pesquisa que desenvolve, que é em arqueologia. Os “índios vivos” da orla, pelos olhos de Raimundo Lopes, não são em si objeto de interesse, eles acabam dando vida, aos sambaquis por ele estudados.

Mário D’Alva, em “Na Maloca dos Índios”, publicado n’O *Cruzeiro* em 16 de fevereiro de 1929, diferentemente de Raimundo Lopes, fala do índio contemporâneo, porém, para ele também são os indígenas, os “selvicolas, os primeiros habitantes do nosso país”. São os índios da Amazônia que estão

---

162 Raimundo Lopes, “O Primeiro Brasil. Quem eram e como viviam os indigenas que primeiro habitaram a terra brasileira?”, *O Cruzeiro*, 1-dez-1928.

163 Raimundo Lopes, “O Primeiro Brasil. Quem eram e como viviam os indigenas que primeiro habitaram a terra brasileira?”, *O Cruzeiro*, 1-dez-1928.

sempre em conflito, e sendo mortos, nas áreas em que há seringais explorado pelos brancos. O tom é o de denúncia.

Os tipos regionais, segundo Baptista Pereira em “O Brasil e a Raça”<sup>164</sup>, reafirmam o patriotismo. São o matuto de Minas Gerais, o caipira de São Paulo, o sertanejo da Bahia e o gaúcho. Este é o Brasil diverso e patriota de que pouco fala Baptista Pereira, sua ênfase está no tipo de colonização que teve o Brasil (e por esse motivo destaque esse texto aqui e não o incluí atrás, quando falei do regionalismo). O autor diferencia a colonização portuguesa da colonização espanhola que, segundo ele, a esta da terra só lhe interessava a prata e o ouro.

“O português não. Ficava onde puzera o pé. (...) Onde lhe nascesse o filho, ahi ficava com meia duzia de indios para o serviço e meia duzia de animaes domesticos para a criação.”<sup>165</sup>

O termo “raça” substitui “indígena” no texto, conforme mostro no trecho abaixo transcrito, e à “raça” sucedemos nós, brasileiros da virada da década de 1930.

“Dir-se-ia que a Raça sempre trabalhou para o futuro. A picada do índio marcou, em geral, o rumo da estrada do sal, que precedeu á do tropeiro, e ambas marcaram o leito da estrada de ferro.”<sup>166</sup>

O texto de Baptista Pereira encerra os exemplos que eu trouxe aqui das narrativas que vêm no indígena o fio da meada da civilização brasileira. Os indígenas, na mais das vezes, aparecem lá longe, povoando o passado. E a partir

---

164 Publicado em *O Cruzeiro* em 12-jan-1929.

165 Baptista Pereira, “O Brasil e a Raça”, em *O Cruzeiro*, 12-jan-1929.

deles, depois da chegada dos portugueses, surgimos nós e, à parte da reta entre o passado e o futuro, estão os regionais.

Negros não aparecem na revista. O tipo “racial” era o índio<sup>167</sup>. Nesses textos há a proeza de aparecerem separados colonização e escravidão.

Isso era o que *O Cruzeiro* publicava enquanto naqueles anos o que os teóricos das raças, no Brasil e num âmbito circunscrito às publicações em medicina, principalmente, procuravam discursivamente um tipo racial que fosse forte, produto da miscigenação de brancos, negros e índios<sup>168</sup>.

Voltemos a falar da história de Lúcia.

A trajetória de Lúcia – da vida moderna na cidade para a fazenda da tia Iracema, em Minas Gerais – representa uma forma de refrear as mudanças que aparecem como inevitáveis. É como se fosse dito, e acho que é, que a segurança está no que conhecemos e no que somos em tempos de modernidade, em que as pessoas, de acordo com Paula Montero, encontram-se desamparadas por conta de um processo de individualização<sup>169</sup>.

---

166 Baptista Pereira, “O Brasil e a Raça”, em *O Cruzeiro*, 12-jan-1929.

167 Como se pode ver nos textos “O Brasil e a Raça”, de Baptista Pereira e “O Primeiro Brasil” de Raimundo Lopes, referidos atrás, o termo “raça” refere-se ao indígena e em “O que as Crianças de Hoje Poderão Ver Amanhã”, de Philip Gibbs, o termo designa os negros. O branco não aparece como raça e “raça” acaba por se referir, então, aos que não são brancos.

168 Ver Giralda Seyferth, “A invenção da raça e o poder discricionário dos estereótipos.” *Anuário Antropológico*; 93. 1995.

169 Paula Montero. “Dilemas da modernidade no mundo contemporâneo” Caderno de Campo. FLLCH-USP. SP. 1992. Ano II. N. 2. *Passim*.

Lúcia retrocede, recua, e está pronta para reverter a direção - que é para o futuro - para que apontam as várias narrativas que destaquei nesta dissertação. Ainda assim, nas entrelinhas, a narativa contida nas cartas procura inscrever-se sobre o discurso do “compasso com a vida moderna”, que expressa a exigência de se ser atual, contemporâneo, moderno enfim. E o faz da seguinte forma: (1) apresentando a Iracema “conselheira” que representa a tradição travestida de experiência no espaço urbano, como já disse atrás, e, na outra ponta (2) está o retrato da avó de Lúcia, é para ele que Lúcia se volta.

## Conclusão: *O Cruzeiro* e o gosto

*“Uma revista deverá ser, antes de tudo,  
uma escola de bom gosto”.*<sup>170</sup>

A epígrafe acima, cujo texto é um trecho do edital de abertura do primeiro número de *O Cruzeiro*, serve como um pequeno roteiro para este capítulo. A revista propõe-se a ser uma “escola” de “bom gosto” indicando que gosto depende de um aprendizado, que pode ser ensinado. Porém, não é de qualquer tipo de gosto de que se está falando, mas de “bom gosto”, pois não se trata de qualquer forma de julgamento senão daquela classificação que poderia ser considerada como o produto da melhor performance do julgamento.

Assim, este último capítulo tem o propósito de mostrar como a revista *O Cruzeiro* pode ser vista como formadora de determinado tipo de gosto na virada da década de 1930.

É também por meio do gosto que as pessoas percebem e dispõem, sob a forma de agrupamentos, os objetos, os gestos, o linguajar, as vestimentas e mesmo as demais pessoas. E não apenas coisas visualizáveis estão sujeitas a serem agrupadas, mas também as idéias.

---

<sup>170</sup> Edital de aberto do primeiro número de *O Cruzeiro*, 10-nov-1928.

Gosto, portanto, antes de mais nada, é um princípio classificatório.

O gosto, qualquer tipo de gosto, é necessariamente datado e localizado e também hierarquiza preferências segundo os mais diversos critérios para separar aquilo que as pessoas ou tomam para si, ou desejam, admiram ou simplesmente toleram daquilo que elas repudiam. Porém, dispor as coisas de forma hierárquica<sup>171</sup> e classificar segundo padrões datados e localizados (padrões dados culturalmente) não distingue o gosto de outras formas de classificação e não o especifica.

Na classificação promovida por meio do gosto que o separa desse quadro geral de formas de classificação - que se refere à possibilidade e a necessidade de classificar que todas as sociedades humanas têm - e o aponta como princípio classificatório (como e de qual forma cada sociedade em particular classifica) é que o gosto, qualquer tipo de gosto, seja ele de ordem moral ou estética<sup>172</sup>, é efêmero. É o gosto de cada época. Do gosto é preciso saber o que ele classifica, segundo quais parâmetros as coisas são classificadas por ele e como ele dispõe entre si os conjuntos que agrupam aquelas mesmas coisas.

Na revista *O Cruzeiro* é possível perceber uma tendência em separar as coisas em grupos excludentes entre si e valorizados diferenciadamente como um

---

171 Para Émile Durkheim classificar implica numa ordem hierárquica entre coisas e entre os grupos que essas coisas formam (Durkheim e Mauss [1903]: 1981, 403).

172 Gadamer fala da história do conceito de gosto que originariamente era um conceito mais moral que estético para depois passar a restringir-se ao “espírito do belo” (Gadamer: 1997, 82).

preferível ao outro (o futuro preferível ao passado, por exemplo) a partir dos parâmetros do que é entendido por moderno e por tradicional, na virada da década de 1930 através d'O *Cruzeiro*.

As coisas classificadas, e classificadoras<sup>173</sup>, que aparecem n'O *Cruzeiro* são lugares, objetos, idéias e atitudes, entre outras coisas, que dizem respeito a uma época.

Os lugares são a fazenda de Iracema em Minas Gerais, o Jockey Club no Rio de Janeiro, são também as fotografias do Rio antigo publicadas na revista que são comparadas pelo leitor com as imagens que o leitor tem da cidade do Rio na virada da década de trinta (seja porque mora na cidade ou porque a vê em fotografias). Surge dessa comparação uma temporalidade que não só traduz o mesmo espaço em dois lugares - um do passado e outro do presente, modernizado com seus prédios em construção - como também acostuma o leitor à idéia de transformação e o convence de que esta é inevitável.

Os objetos que aparecem na revista referem-se, na maior parte, à novidade. São a caneta *Eversharp* que Lúcia usa para escrever em seu *book note*, o seu maiô de listras amarelas e vermelhas chamado por ela e por seus amigos de *maillot futurista*, são as *victrolas* Victor e os discos importados, ou ainda os chapéus de feltro bem confeccionados por chapeleiras reconhecidas na cidade

do Rio que anunciam o seu ofício, ou a sua arte, nos espaços extra margens das páginas d'O *Cruzeiro* que entremeiam as seções dirigidas ao público feminino.

Essas são coisas que dizem respeito a uma época, a um lugar.

Precisar os significados dessas coisas que aparecem n'O *Cruzeiro*, saber qual o efeito que elas surtiram e qual o alcance (pois pode muito bem acontecer das pessoas de fato não se importarem muito com algumas coisas, se espantarem com outras ou não aceitarem, repudiarem, outras terceiras...).

A forma que escolhi para olhar a revista enviesa-se na direção de perceber como são agrupadas as coisas que aparecem n'O *Cruzeiro*, sempre repletas de sentidos, que dizem-nos muito de uma determinada época e de determinadas idéias.

Dizer que as coisas estão sujeitas a serem agrupadas é contar com que elas estejam dispersas, soltas no mundo, isso porque, concordando com Durkheim<sup>174</sup>, não há nada nas coisas em si mesmas que as agrupe. É preciso algo que as alinhe já que estamos falando também de idéias, atitudes, linguajar e gestos, e não apenas de objetos.

Para que fique mais claro o dito acima, podemos pensar as narrativas que analiso n'O *Cruzeiro* ordenando sentidos e dando significados às coisas (gestos,

---

173 Para concordar aqui com Bourdieu para quem há uma relação de mútua classificação entre as coisas e as pessoas que as escolhem (Bourdieu: 1983; 83).

objetos, atitudes, idéias, imagens, etc.) cujo parâmetro mais visível é a tensão entre o moderno e o tradicional.

Nossas personagens, Lúcia e Iracema, simbolizam essa tensão. A tensão entre as duas mulheres é reforçada pelas descrições que aquele quem as inventou se esmera em dispor como signos do passado e do atraso ou como do presente quase futuro, simbolizados por Iracema e Lúcia, respectivamente.

Devo chamar a atenção para que elejo a história de Lúcia (no capítulo “As cartas”), dentre as demais narrativas na revista das quais me sirvo, como uma narrativa exemplar. Nela está a distensão temporal do presente em passado e futuro, esses dois grandes conjuntos nos quais o julgamento do gosto distribui as coisas “modernas” e as “tradicionais”.

As demais narrativas - as que são as analisadas no capítulo “Passado e futuro” - quando tomadas em conjunto emitem um ruído que adensa e aclara a oposição entre o passado e o futuro, entre o tradicional e o moderno que as cartas de Lúcia e Iracema trazem. Então, as cartas e o conjunto das outras narrativas, enquanto material de análise, reafirmam um o sentido do outro, sendo que as cartas têm a vantagem, para nós leitores, de nos proporcionar um desfecho sob o formato de um meio termo para a relação entre o passado e o futuro, distendidos do presente, que apareciam na revista como inconciliáveis.

*O Cruzeiro*, dessa forma, se serve dessas duas linhas discursivas:

Uma em que as categorias tempo e espaço são sobrepostas. Como dois eixos, tempo e espaço ajustam-se no mesmo sentido e apontam para o futuro como um valor positivo, como preferível ao passado e a tudo o que este referencia. Assim, o espaço urbano está para o futuro como o que está fora dele pertence ao passado e deve ser expurgado no espaço e no tempo. Como exemplo do expurgado no espaço temos, no quarto capítulo, os tipos regionais - o gaúcho e o nordestino - que *O Cruzeiro* apresenta aos leitores exaltando seus costumes ao mesmo tempo em que afirma terem eles um lugar certo, longe dos automóveis e das ruas iluminadas que apagam as estrelas. Lembremo-nos de Lúcia, para exemplificar o expurgado no tempo, com relação às suas atitudes e às de seus amigos, dizendo à Iracema que o que eles fizeram foi *retirar o pó dos séculos* dos ombros e dos costumes. Lembremo-nos ainda das fotografias de F. Rebello<sup>175</sup>, mencionadas no quarto capítulo desta dissertação, que retrata vendedores ambulantes no espaço urbano como se eles fossem sobrevivências do passado fadadas ao desaparecimento.

A outra linha discursiva é a que mescla, agrupa, numa mesma narrativa, coisas e pessoas que deveriam permanecer separadas e em oposição. Desse modo temos Lúcia na fazenda em Minas (quando ela segue para se “curar” do

---

estudo das representações coletivas”. In Mauss, Marcel. *Ensaio de Sociologia*. SP. 1981. p. 403.

175 Fotografias publicadas n' *O Cruzeiro* sob o título “Figuras que Desapparecem”, em 8 de dezembro de 1928.

moderno estilo de vida) e Iracema conselheira (com idade para ser avó de Lúcia) vivendo no Rio de Janeiro. E o mais interessante nesses exemplos é que Lúcia parece confortável na fazenda tanto o quanto a cidade do Rio de Janeiro - o espaço da novidade e do movimento - comporta bem uma velha conselheira à beira mar.

O que temos então? Um terceiro grupo, além dos grupos das coisas modernas e das coisas tradicionais, em que as coisas significativas da oposição entre o passado e o futuro se mesclam? Ou temos um subgrupo, dentro do grupo “moderno”, que inclui em si alguns elementos tidos como tradicionais? (e aí teríamos também um quarto grupo, que seria o contrário desse último).

Nem um, nem outros. Essa “mescla” de coisas emblemáticas do moderno como as do tradicional cola-se numa narrativa que se intersticia por entre as categorias “moderno” e “tradicional”, e não as demove. Também não é uma narrativa nova, outra, é uma narrativa que se inscreve sobre as que já existem na revista que decerto se inscrevem sobre tantas outras existentes para além da revista.

É possível que a narrativa que mescla coisas antes apresentadas como antagônicas tenha o propósito de, além de conciliar o passado e o futuro, reconhecer coisas que não se separam no real observável. E o real observável na cidade do Rio de Janeiro, se a olhamos através dos olhos da revista, são cavalos

dividindo com os carros as ruas pavimentadas<sup>176</sup>, a cidade incomodada com o cheiro das fezes daqueles animais e extasiada com os aeroplanos que cortam os seus céus.

O real observável é o que escapa ao modelo de oposições que regula o julgamento do gosto que, por definição, aceita ou repudia o que classifica.

O *Cruzeiro*, da forma como vejo a revista, age sobre essa instância de julgamento que é o gosto sugerindo de qual lado tal e tal coisa deve ser classificada, e faz isso por meio de narrativas. A narrativa que aponta para uma mescla entre coisas distintas, para um meio termo entre oposições aparentemente fixadas também agem sobre o princípio classificatório do gosto.

O gosto que a revista pretende formar, cuja bula está em suas páginas, pode ser chamado de bom gosto, bom gosto à maneira d'O *Cruzeiro* na virada da década de 1930. E bom gosto, pela definição de Gadamer<sup>177</sup>, em qualquer época, é o gosto seguro, o gosto que não vacila e que não sofre olhares de soslaio porque sempre evita o que é chocante.

---

176 Lembrar da seção d'O *Cruzeiro*, "Nossa Chacara, Nosso Jardim" (de que falei no capítulo 2), que trazia uma receita para curar cascos de cavalo inflamados.

177 Hans-Georg Gadamer. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. 1988. pp. 84 e 86.

## Apêndice: alguns nomes

**Almeida, Guilherme de** — Ingresso na Academia Brasileira de Letras em 1930 (Martins; 1965; 23), foi colaborador da revista *Fon Fon*, que apareceu em 1907 e ocupava-se do esnobismo carioca (Sodré: 1966; 345). Guilherme de Almeida, nas palavras de Alfredo Bosi, foi um poeta que quase aderiu ao modernismo (Bosi: 1978; 321).

**Amaral Azevedo, A. J.** (1881- ?) — Jornalista, dirigiu o *Correio da Manhã*, por volta de 1917, *O Dia*, que durou de fevereiro de 1921 a agosto de 1922 e ao lado do jornalista Samuel Weiner também dirigiu o começo do semanário *Diretrizes*, surgido em 1938 (Sodré: 1966; 363, 415 e 444). Como secretário da redação de *O Jornal* colaborou para construir a imagem legendária do Coronel Fawcett (Morais: 1994, 143.)

**Campos, Humberto de** — Fundou e dirigiu a revista *A Maçã* (11-fev-1922 a 1929) e assinava como “Conselheiro XX” as crônicas licenciosas no Jornal *O Imparcial*, a partir de 1923. (Cruls: 1965, 832 e Sodré: 1966; 400 e 415).

**Cavalleiro, Henrique** — Era ilustrador e foi redator de *O Cruzeiro* nos primeiros anos, foi jurado do concurso de contos em que venceram

Guimarães Rosa e Nelson Werneck Sodré que tiveram seus contos ilustrados por H. Cavalleiro. Foi também escalado para fazer a cobertura da Revolução de 30. (Morais: 1994, 194-195 e 298).

**Chrysantème, Mme.** — Pseudônimo de Cecília Bandeira de Mello Rebêlo de Vasconcelos. Foi líder de um grupo feminista que pleiteava o direito das mulheres entrarem para a Academia Brasileira de Letras (Sodré: 1966, 388).

**Dias, Carlos Malheiros** — Formado em Direito pela Universidade de Coimbra, Malheiros Dias, nascido no Porto (Portugal) em 1875, chegou ao Brasil em 1893. Publicou cerca de vinte obras (de 1895 a 1937, sendo a maior parte publicada no Brasil) entre contos, novelas e romances de costumes, além de organizar, dirigir e prefaciар a *História da Colonização Portuguesa no Brasil*, em três volumes (1921-1924) (Menezes: 1969, 440-441).

**Lopes, Raimundo** (1894-1941) — Pertenceu ao Museu Nacional, na seção de antropologia. *Antropogeografia*, de sua autoria, foi publicado em 1956 nas Publicações Avulsas do Museu Nacional, nº 18.

**Luso, João** (1874-1950) — um dos pseudônimos (além de Clara Lúcia e Leopoldo Maia) de Armando Erse de Figueiredo, nascido em Beira Alta, Portugal. Era cronista e jornalista, em 1932 entrou para a Academia

Brasileira de Letras (Quinlan e Sharpe: 1996; 215).

**Peregrino J<sup>r</sup>** — Escritor desde o final da década de 1920, suas obras *Pussunga* (1929) e *Matupá* (1933) são exemplos do regionalismo amazonense (Bosi: 1978; 479). Por volta de 1920 era um jovem jornalista da imprensa carioca (Sodré: 1966; 389).

**Pereira, Batista** — Autor estudioso da obra de Rui Barbosa, publicou *Rui Barbosa. Catálogo das Obras*, em 1929 (Bosi: 1978; 286).

**Stekel, Wilhelm** — Um dos primeiros discípulos de Freud a quem fica ligado de 1902 a 1912 quando rompe com este. Autor muito preocupado com a sexualidade e que defendia uma forma de terapia breve, com participação mais ativa do terapeuta ([www.odyssee.net/~desgros/dissiden.html](http://www.odyssee.net/~desgros/dissiden.html)).

# Índice de figuras

<i>Ilustração do Plano de Agache. O Cruzeiro, 5-jul-1930. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade.</i>	25
<i>Capa do primeiro número de O Cruzeiro. Fonte: Arquivo Edgar Leuenroth.</i>	32
<i>Cabeçalho da seção “Nossa Casa”, de O Cruzeiro. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade</i>	38
<i>Vista aérea de São Paulo, O Cruzeiro, 6-mai-1930. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade.</i>	42
<i>“Saltos”, de Sancho de Tovar, pseudônimo de A. Santos. O Cruzeiro, 12-abr-1929. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade.</i>	45
<i>Uma das fotografias da foto-reportagem “Praia de Icarahy” do pictorialista Sylvio Bevilacqua. O Cruzeiro, 15-dez-1928. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade.</i>	46
<i>A cidade do futuro na seção “Pelos Cinco Partes do Mundo”, O Cruzeiro, 15-dez-1928. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade</i>	50
<i>Cabeçalho da seção “Carta de Mulher”, na revista O Cruzeiro. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade</i>	54
<i>“Como ellas dansam... 1 - O Maxixe”. O Cruzeiro, 17-nov-1928. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade</i>	56
<i>Fotografia de Carlos Malheiros Dias publicada no número comemorativo dos 30 anos de O Cruzeiro, em 22 de novembro de 1958. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade</i>	67
<i>Ilustração copiada do Judge, EUA, publicada na seção “A Caricatura no Estrangeiro”, O Cruzeiro, 01-dez-1928.</i>	75
<i>O Cruzeiro, 15-dez-1928. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade.</i>	95
<i>O Cruzeiro, 17-nov-1928. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade</i>	96

## Bibliografia

- ABREU, Maurício de Almeida. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Iplanrio/Zahar. RJ. 1987.
- ALÉSSIO, Nancy. “Urbanização, industrialização e estrutura ocupacional (1872-1920)”. *Dados*. 1970.
- ARAÚJO, Rosa Maria Barboza. *A Vocação do Prazer. A cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rocco. RJ. 1993.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *A Embalagem do Sistema. A publicidade no capitalismo brasileiro*. Livraria Duas Cidades. SP. 1985.
- BASSANEZI, Carla e URSINI, Leslye Bombonato. “O *Cruzeiro* e as Garotas” *Cadernos Pagu*. Pagu - Núcleo de Estudos de Gênero/Unicamp. Campinas, SP. 1995. N. 4.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. Cultrix. SP. 1978.
- BOURDIEU, Pierre. “Gosto de classe e estilo de vida”. in ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu*. (Col. Grandes Cientistas Sociais; 39) Ática. SP. 1983.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro*. Civilização Brasileira. RJ.

1978. Vol. I.

BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. Perspectiva. SP. 1981.

BUITONI, Dulcília Helena Schroeder. *A Mulher de Papel. A representação as mulher na imprensa feminina brasileira*. Loyola. SP. 1981.

CANDIDO, Antonio. *O Parceiros do Rio Bonito*. Duas Cidades. SP. 1987.

CARRARA, Sérgio. *Tributo à Vênus. A luta contra a sífilis no Brasil, da passagem do século aos anos 40*. Fiocruz. RJ. 1996.

COARACY, Vivaldo. *Memórias da Cidade do Rio de Janeiro*. Ed. Itatiaia. Belo Horizonte, MG. 1988.

COSTA, Helouise. "Pictorialismo e imprensa: o caso da revista *O Cruzeiro* (1928-1932)." In FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. (col. Texto & Arte; 3) Edusp. 1991. pp. 195-261.

COSTA, Jurandir Freire. *Ordem Médica. Norma Familiar*. Graal. RJ. 1989.

COUTO, Ivette Sanches do. "As cartas de Iracema". In VVAA. *A Crônica*. 1992.

CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro*. José Olympio. RJ. 1965.

DES HONS, André de Seguin. *Le Brésil. Presse et histoire, 1930-1985*. L'Harmattan. Paris. 1985.

DURAND, José Carlos. *Moda, Luxo e Economia*. Babel Cultural. SP. 1988.

- DURKHEIM, Émile e MAUSS, Marcel. (1903) “Algumas formas Primitivas de Classificação. Contribuição para o estudos das representações coletivas”. In MAUSS, Mauss. *Ensaio de Sociologia*. (Estudos; 47). Perspectiva. SP. 1981.
- ECO, Umberto. “O hábito fala pelo monge”. In ECO, Humberto et alli. *Psicologia do Vestir*. Assírio Alvim. Lisboa. 1989. p. 18.
- ESTEVES, Martha de Abreu. *Meninas Perdidas. Os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Paz e Terra. RJ. 1989.
- FABIAN, Warner, “Flapper Culture and Style: Louise Brooks and the Jazz Age”. In *Flaming Youth*. na web <Louise Brooks Society>. s/d.
- FAUSTO, Boris. “Estado e burguesia agroexportadora na Primeira República”. *Novos Estudos*. Cebrap. SP. Julho de 1990. N° 27.
- FITZGERALD, Francis Scott. *Seis Contos da Era do Jazz*. José Olympio. RJ. 1995.
- FITZGERALD, Francis Scott. *Suave é a Noite*. Record/Altaya. RJ. SP. 1997.
- FREITAG, Bárbara. “O mito da megalópole na literatura brasileira”. *Revista Tempo Brasileiro*; 132. jan-mar, 1998.
- FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. *Alceu Penna. Desenhos, figurinos e peças gráficas*. (encarte de exposição). Palácio das Artes. BH. De 5 a 24 de julho de 1983.

- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Ediciones Sígueme. Salamanca. 1988.
- GERSON, Brasil. *História das Ruas do Rio*. Livraria Brasileira. 1965.
- GOMES, Angela de Castro. *Essa Gente do Rio... Modernismo e nacionalismo*. Fundação Getúlio Vargas. 1999.
- HALL, Stuart. HALL, Stuart. *A Questão da Identidade Nacional*. (Col. Textos Didáticos; 18). IFCH-UNICAMP. Campinas, SP. 1995.
- HARVEY, David. *A Condição Pós-moderna*. Loyola. SP. 1992.
- HOLLANDER, Anne. *O Sexo e as Roupas. A evolução do traje moderno*. (col. Gênero Plural) Rocco. RJ. 1996.
- MACEDO, Joaquim Manoel de. *Memórias da Rua do Ouvidor*. Editora da UnB. Brasília, DF. 1988.
- MARTINS, Wilson. *A Literatura Brasileira: o Modernismo (1916-1945)*. Cultrix. SP. 1965. Vol VI.
- MENEZES, Raimundo de. *Dicionário Literário Brasileiro*. Saraiva. SP. 1969. V. 2.
- MEYERS, Jeffrey, *Scott Fitzgerald. Uma biografia*. José Olympio. RJ. 1996.
- MONTERO, Paula. "Dilemas da modernidade no mundo contemporâneo"  
Caderno de Campo. FLLCH-USP. SP. 1992. Ano II. N. 2.

- MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil*. Companhia das Letras. SP. 1994.
- NEEDELL, Jeffrey. *Belle Époque Tropical. Sociedade e cultura no Rio de Janeiro na virada do século*. Companhia das Letras. SP. 1993.
- NOSSO SÉCULO (1910-1930). Abril. SP. 1985.
- O'HARA, Georgina. *Enciclopédia da Moda. De 1840 à década de 80*. Companhia das Letras. SP. 1993.
- PEREGRINO, Nadja. O Cruzeiro. *A revolução da fotorreportagem*. Dazibao. RJ. 1991.
- PINTO, Virgílio Noya. *Comunicação e Cultura Brasileira*. (Série Princípios; 56). SP. Ática. 1986.
- QUINLAN, Susan C. e SHARPE, Peggy. *Visões do Passado, Previsões do Futuro. Duas modernistas esquecidas*. Tempo Brasileiro/Ed. da UFG. RJ/GO. 1996.
- REZENDE, Vera. *Planejamento Urbano e Ideologia: quatro planos para a cidade do Rio de Janeiro*. (Col. Retratos do Brasil; 159) Civilização Brasileira. RJ. 1982.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. (tomo 1) Papyrus. Campinas, SP. 1994.
- SANTOS, Rafael José dos. "Mundialização e Modernidade: a publicidade no Brasil, 1926-1970. XVII Intercom. Piracicaba, 2 a 6 de setembro de 1994. Mimeo. (cortesia do autor).

- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. Brasiliense. SP. 1989.
- SEYFERTH, Giralda. “A invenção da raça e o poder discricionário dos estereótipos.” *Anuário Antropológico; 93*. Tempo Brasileiro. RJ. 1995.
- SILVA, Marcos Antônio da. *Prazer e Poder do Amigo da Onça*. Paz e Terra. RJ. 1989.
- SILVEIRA, Brenno. “A Era do Jazz e F. Scott Fitzgerald”. In FITZGERALD, F. Scott. *Seis Contos da Era do Jazz*. José Olympio. Rj. 1995.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Civilização Brasileira. RJ. 1966.

## **webgrafia**

STEKEL, Wilhelm. sobre, [www.odyssey.net](http://www.odyssey.net)

VALENTINO, Rodolfo. sobre, [www.ccvideo.com](http://www.ccvideo.com)

BROOKS, Louise. Sobre, <Louise Brooks Society>, [www.pandorasbox.com](http://www.pandorasbox.com)