

A cidade branca – Benjamin Costallat e o Rio de Janeiro dos anos 1920  
Julia O'Donnell\*

---

Resumo:

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

Palavras-chave: Rio de Janeiro; Benjamin Costallat; Vida urbana; Modernidade.

---

Abstract:

The article aims to analyze the work of Benjamin Costallat in its relationship with the urban dynamics of Rio de Janeiro during the 1920s. Enjoying great popular prestige, Costallat used to present the city in chronicles and novels, focusing on the scandal as a narrative strategy. Deeply committed to the modern themes and techniques, this now-forgotten author made his name by exploring in a very peculiar relationship between literature and social reality.

Keywords: Rio de Janeiro; Benjamin Costallat; Urban life; Modernity.

---

---

\* Doutora em Antropologia Social pelo Museu Nacional/UFRJ e professora adjunta do Cpdoc/FGV.

Em agosto de 1924 uma curiosa polêmica ocupou as páginas de alguns dos principais periódicos do Rio de Janeiro: o promotor Gomes de Paiva, atendendo aos fervorosos pedidos da Liga da Moralidade, decretara a apreensão de um romance recém-lançado de todas as livrarias da cidade, dando início a um acalorado debate acerca das possíveis influências da literatura sobre a formação de valores na sociedade.<sup>1</sup> Segundo os argumentos acionados pela Liga, cujas atividades eram fortemente vinculadas à União Católica Brasileira, a medida urgia por se tratar de um livro que atentava contra os bons costumes da família brasileira, expondo aos leitores tudo que havia de mais pornográfico na cultura letrada nacional. Amparados pelo decreto-lei 4743 (de outubro de 1923) – que proibia a venda e a circulação de “livro, folheto, periódico ou jornal, gravura, desenho, estampa, pintura ou impresso de qualquer natureza, desde que contenha ofensa à moral pública ou aos bons costumes”<sup>2</sup> –, os membros da referida organização comemoravam mais uma vitória rumo ao que acreditavam ser o progresso social e moral da capital republicana.

De fato, a tarefa não era das mais simples. A Liga da Moralidade investia contra um autor consagrado pelo público e contra uma obra que responde hoje soberana ao título de “maior sucesso editorial” da Primeira República, com impressionantes 75 mil exemplares vendidos em 5 anos (RESENDE, 1999, p.21). *Mademoiselle Cinema*, de Benjamim Costallat, apresentava aos seus leitores a história de Rosalina, uma “menina de sua época e de seu meio” (COSTALLAT, 1999, p.44). Filha de um ex-ministro da República, moradora de um palacete na Avenida Atlântica, habitué do Municipal e de malas prontas para uma viagem rumo à Europa, Rosalina era a imagem mais bem acabada da melindrosa: de cabelinho curto “raspado a navalha”, “educada ao som do jazz”, “impudica e pecadora”, “profissional

---

<sup>1</sup> Ver, por exemplo, *O Paiz*, 16 out. 1924.

<sup>2</sup> Art. 5, parágrafo único do decreto número 4743, de 31 de outubro de 1923. *Colleção das leis*. Rio de Janeiro, imprensa Nacional, 1924, p. 169.

do flirt”, ela encarnava, nas suas graças e nos seus vícios, o espírito de uma modernidade tão galopante quanto turva.

Apresentado, desde seu subtítulo, como uma “novela de costumes do momento que passa”, *Mademoiselle Cinema* não é, sob nenhum aspecto, uma obra de grandes pretensões. Explicitamente inspirado no romance *La Garçonne*, de Victor Margueritte, o livro de Costallat descreve a trajetória da família Martins Pontes, que, oriunda do Piauí, migra para a capital federal no rastro da carreira política de seu patriarca. Com cenários que se alternam entre o Rio de Janeiro, Paris e Paquetá, a história acompanha as desventuras amorosas de Rosalina através de uma narrativa veloz e entrecortada por flashbacks. Qualquer semelhança com a linguagem cinematográfica não é, por certo, mera coincidência.

Para além da sucessão de cenas provocantes ou das muitas insinuações que a fragilidade moral de Rosalina projetava sobre a hipocrisia da boa sociedade carioca, interessa aqui refletir sobre os motivos que levaram atores como a Liga da Moralidade, a promotoria do Estado e jornalistas diversos a dedicarem seus ânimos e suas penas a um romance cuja fama hoje nos é total ou parcialmente desconhecida. Qual era, afinal, a relevância da referida disputa? Por que, na opinião dos membros da Liga, uma obra literária representava tamanha ameaça aos assim chamados valores da família carioca? Tais perguntas nos remetem à necessidade de refletir mais detidamente sobre as relações entre literatura e sociedade e, particularmente, sobre o lugar e os trânsitos de Benjamim Costallat no mundo letrado do Rio de Janeiro dos anos 1920.

“Fantasiar, escandalizar, embasbacar”

Em 1922, a *Revista da Semana* afirmava que “ser cronista, entre nós, é o sonho de quase todos os rapazes da imprensa”. Enumerando as facilidades do ofício, a mesma matéria comentava a abundância de jornalistas dedicados ao gênero na imprensa local, com a salvação de que haveria então, na cidade, “seis ou oito cronistas bons”. À continuação o autor da

Julia O'Donnell

nota decreta, enfático: “Benjamim Costallat está nesta aristocracia da crônica” (Revista da Semana, 21/01/1922). Um ano mais tarde, a mesma revista celebrava a iniciativa do autor de “explorar a literatura como editor”, destacando o caráter “sensacionalista, agitado e acentuadamente moderno” de seus escritos. Afirmando que “poucos escritores, entre todos os novos do Brasil, conhecem e satisfazem com tão geral agrado” o gosto do público leitor do país, o texto credita o sucesso de Costallat à sua habilidade para “fantasiar, escandalizar, embasbacar”. Com uma escrita feita “de vibração e de nervosismo”, Benjamin Costallat seria, por fim, o mais legítimo representante da era do avião e do cinematógrafo, o que explicaria por que publicasse todos os anos “repetidas e numerosas edições para seus livros” (Revista da Semana, 03/03/1923).

Tão fartos elogios não vinham estampados numa publicação qualquer. A Revista da Semana compunha o seleto grupo de publicações semanais ilustradas que, nos primeiros anos do século XX, tomaram para si o papel de captadoras e difusoras do moderno em solo nacional. Mediadoras de saberes, práticas sociais e linguagens, tais publicações conquistaram grande popularidade ao combinar notícias, reflexão e entretenimento associados a um forte investimento estético (OLIVEIRA et alii, 2010, p.12). Valorizando a conjugação simbólica entre o “ser moderno” e o “ser brasileiro” – num movimento profundamente identificado com a busca dos rumos civilizatórios que dava o tom dos prelúdios dos tempos republicanos –, revistas como O Malho (de 1902), Fon-Fon! (de 1907) e Careta (de 1908) ofereciam ao leitor uma verdadeira cartilha do cotidiano da cidade moderna, valorizando, na mesma medida, paisagens paradisíacas, inovações tecnológicas e novidades no campo da cultura. Profundamente associado ao ritmo e ao gosto do novo léxico do moderno, Costallat servia como uma luva às suas pautas, dando forma a cenários, situações e personagens em perfeita consonância com seu tempo.

Nascido no Rio de Janeiro em 1897, Benjamin Delgado de Carvalho Costallat assistiu, ainda jovem, às intensas transformações por que passava a então capital da República nos primeiros anos do século XX. Oriundo de

uma família de classe alta, foi adolescente para Paris, onde estudou por cerca de dez anos. Violinista amador, foi através da música que Costallat se aproximou do mundo das letras: frequentador assíduo do Teatro Municipal, passou a assinar, aos 21 anos, a coluna “Da letra F n.2”<sup>3</sup> n’O Imparcial, onde escrevia críticas sobre espetáculos musicais. Um ano mais tarde, em 1919, lançava sua primeira obra ficcional, *A luz vermelha*, no qual oferecia, nas palavras de Coelho Netto, “uma corrida noturna por esse inferno de dores, de desvairamentos, de gozos trágicos que é a vida subterrânea da nossa cidade” (FRANÇA 2010, p.11). Grande sucesso de crítica e de venda, o novo livro punha Costallat entre “os nomes mais festejados da literatura brasileira” (Idem).

Num tempo em que os ofícios de literato e de jornalista transitavam com boa dose de liberdade por uma fronteira bastante tênue, Costallat não tardou a estabelecer-se como colaborador fixo de grandes matutinos como a *Gazeta de Notícias* e o *Jornal do Brasil*, onde escreveu regularmente até 1959, dois anos antes de sua morte. Legítimo herdeiro da tradição da crônica-reportagem, inaugurada por João do Rio nos primeiros anos do século XX, Costallat percorria com fluência o território da narrativa jornalística sem qualquer prejuízo ao campo da imaginação e da subjetividade. Mais que a filiação a um gênero literário, seus (cada vez mais numerosos) leitores se deparavam, dia após dia, com um estilo narrativo bastante peculiar. Com uma escrita ágil e comprometida com os padrões dos novos tempos, Costallat (que, não por acaso, se dedicava também ao mercado publicitário) tinha, de acordo com a crítica contemporânea, “vigor no estilo” e “músculos na alma”:

A sua prosa conquista a leitura porque não tem curvas sentimentais, é uma prosa reta que nos leva com rapidez ao fim almejado. Nada de circunlóquios românticos, de paradas líricas. Benjamim Costallat escreve de automóvel (...). É um homem do seu tempo, da sua época. Vive todos os minutos com emoção e com

---

<sup>3</sup> O nome da coluna era uma referência à cadeira que o Costallat ocupava no teatro. Muitas das colunas foram compiladas e publicadas em livro homônimo em 1919.

Julia O'Donnell

arte, americanamente, sem se preocupar com a gramática e com os acadêmicos. (...) Ele sabe observar com a rapidez dos cinematógrafos. É moderno. (...) O estilo de Benjamim Costallat costuma servir à curiosidade pública à la minute. Embora seus romances deixem transparecer a velocidade com que foram feitos, são livros que empolgam a atenção pela facilidade simples da prosódia e pela naturalidade dos diálogos.(...) Benjamim Costallat escreve de automóvel e por isso se aproxima muito de nós, futuristas, que escrevemos de aeroplanos. (O Paiz, 16/10/1927.)

Ainda que não se possa tomar a opinião expressa no trecho como reflexo da intelectualidade de seu tempo, ela nos dá boas pistas sobre o lugar ocupado por Costallat no campo literário do Rio de Janeiro de então. Ao marcar a rapidez de sua prosa, comparando-a à velocidade do automóvel, o autor (Paulo Silveira, nome ligado ao movimento futurista no Brasil)<sup>4</sup> da nota é explícito ao associá-lo a um movimento mais amplo que, para além da literatura, tinha na expansão urbana e na inovação tecnológica parâmetros inescapáveis. Alheio às discussões acerca do valor literário de seus escritos, o autor deixa claro o valor supremo a partir do qual se propõe a julgar os méritos de Costallat: ser um homem de sua época.

Entregue à velocidade e à emoção, Costallat depositava na materialidade de seu entorno, e não nos "acadêmicos", suas aspirações literárias. Não é fortuito, nesse sentido, a alusão a um modo de vida americano. Em tempos de fox-trot, de shimmy e de jazz bands, a ordem do dia era americanizar. O entretenimento dos jovens cariocas seguia o ritmo acelerado de um processo mais amplo de massificação cultural fortemente apoiado na difusão de um repertório cultural remetido aos Estados Unidos. Num movimento claramente impulsionado pela conjuntura internacional após a Primeira Guerra, o american way of life, marcado pela velocidade, pela praticidade e pelo consumo somavam-se com força à hegemonia europeia sobre a qual se haviam construído, nas décadas anteriores, os sonhos e as representações de uma belle époque tropical. Se Paris reinara

---

<sup>4</sup> Para uma análise do movimento Futurista no Brasil, ver BARROS, 2010.

soberana nos anseios estéticos e civilizatórios das décadas anteriores, os anos 1920 corriam sob a égide de novos parâmetros de cosmopolitismo.

Um aspecto central para a difusão daqueles novos espelhos do moderno era, sem dúvida, a progressiva popularização do cinema, cuja indústria entrava na década de 1920 sob forte domínio do capital yankee. Apesar de as salas de projeção terem entrado para o rol de opções de lazer do carioca já na primeira década do século XX<sup>5</sup>, no contexto do pós-guerra, com o colapso da indústria cinematográfica europeia, aquela prática se redelineou nos termos da produção e da distribuição norte-americana. Num movimento coroado com o advento do cinema falado, que elevou sobremaneira o custo das produções, os estúdios de Hollywood chegavam soberanos ao final da década, veiculando em suas fitas rostos, modas, músicas e hábitos do repertório cultural dos Estados Unidos. Nesse sentido, o cronista parecia dar a fórmula do sucesso conquistado por Costallat: trazer para o cotidiano de seus leitores os enredos do cinema e o ritmo das novas danças. Não por acaso, muitos dos seus livros carregavam já no título a filiação ao repertório norte-americano, estabelecendo um claro compromisso com o princípio soberano da atualidade: *O.K.* (1931), *Cocktail* (1923) e *Mutt, Jeff & Cia* (1922) – este último uma alusão a dois conhecidos personagens do cinema americano.

Aquela literatura “de nervos” (Tristão de Athayde, *O Jornal*, 15/12/1919) não era, por certo, unanimidade entre seus pares. Acusando-o de escrever em “sintaxe da Praia Grande”, José Oiticica (*Jornal do Brasil*, 14/12/1919) dava voz a um incômodo que estava longe de ser pontual. Não eram poucos os que viam no descompromisso gramatical de Costallat prova de desleixo ou inexperiência, condenando seus escritos à vala comum da literatura popularesca. Ao que tudo indica, porém, Benjamin Costallat parecia não se abalar com tal sorte de comentários. Pelo contrário, fazia questão de defender a importância da coloquialidade na busca por aquela

---

<sup>5</sup> Segundo Araújo (1993, p.347), em 1907 o Rio de Janeiro contava com 20 salas de cinema e em 1912 o número subia para 37.

Julia O'Donnell

que declarava ser sua principal ambição, o alcance do grande público. Em 1924, em resposta a uma das tantas críticas que recebia, o autor declarou, sem rodeios, não pretender adentrar ao universo da literatura erudita, pois “o povo não gosta disso” (FRANÇA, 2010, p.19).

Longe da inabilidade e da inexperiência que lhe eram comumente atribuídas, o jovem literato parecia manejar-se com destreza em meio a uma entidade tão vigorosa quanto desconhecida: o público leitor. Colado ao dia-a-dia dos leitores do popular *Jornal do Brasil*, Costallat estabelecia um verdadeiro diálogo com seu público, oferecendo-lhes crônicas para serem degustadas ao sabor de uma viagem de bonde. Muitos de seus pares pareciam reconhecer-lhe o esforço:

O nosso amigo sabe o que é o público, conhece-lhes as tendências, as preferências. Não é outro o motivo pelo qual as suas obras são escritas para que o público leia sem dificuldade com uma simplicidade de estilo que agrada à primeira vista. Daí a vertigem com que os seus livros desaparecem das prateleiras das livrarias (A Gazeta de São Paulo, 14/03/1924, apud FRANÇA, 2010, p.19).

Mais que um estilo, Benjamin Costallat parecia ter desenvolvido uma fórmula de relacionamento com seu público num momento em que a grande imprensa empresarial se consolidava em solo nacional, desenvolvendo meios explícitos de acesso a uma cada vez mais ampla gama de leitores. O gênero da crônica desempenhava, naquele cenário, papel crucial. Filha legítima do ambiente urbano, esses pequenos comentários da vida cotidiana eram importantes veículos da polifonia cidadina, fazendo das ambiguidades e fissuras do dia-a-dia sua matéria-prima. Marcada pela proximidade com o leitor, a crônica ganhara prestígio e espaço nas décadas anteriores por se ajustar à sensibilidade de todo dia, operando uma construção do real e sobre o real e discorrendo sobre o cotidiano como sentimento e como experiência.

Costallat parecia ter total consciência de tais predicados. Seus leitores se deparavam invariavelmente com assuntos de interesse cotidiano,



especialmente aqueles referidos à atmosfera do universo das camadas médias urbanas. Com temas como a moda masculina, o comportamento dos chauffeurs ou um comentário sobre a fita em cartaz no cinema ao lado, o cronista se esforçava para deixar o leitor à vontade diante de figuras e situações que diariamente cruzavam seus caminhos.

Fundamental, nesse sentido, era a tentativa de aproximação de suas crônicas com a realidade vivida pelo leitor, ou por ele conhecida – através da qual Costallat construía a verossimilhança de seus escritos. Carregando as tintas nas descrições, ele fazia questão de emprestar aos seus textos um caráter documental, certo de que este recurso o ajudaria a ganhar proximidade e legitimidade entre seu público. Não é outra, por exemplo, a intenção que manifesta na entrevista de divulgação da série de reportagens *Mistérios do Rio*, publicada em 1924 no *Jornal do Brasil*. Nela o autor declara temer que algumas pessoas se decepcionem com seu novo trabalho, visto que em nada se aproxima dos folhetins, com suas histórias “intermináveis e mentirosas”. Numa clara estratégia de estabelecimento de afinidade com seu público, o cronista declara que “hoje” o que o leitor exige é a verdade: “a verdade nos ambientes, a verdade na ação e a verdade nos personagens”. E sobre o processo de criação da série garante:

Apenas olhei e narrei. A composição literária às vezes exige uma certa fantasia. Mas eu peço ao público que acredite que todos, absolutamente todos os ambientes por mim descritos são verdadeiros, e as personagens que passam pelos “Mistérios” foram observadas de perto. Não houve exagero, nem imaginação de minha parte. E daí ter sido a minha tarefa dobrada – fazer um trabalho sugestivo e interessante dentro da verdade guardando uma grande medida na composição... (COSTALLAT, 1924, p.12).

O recurso à garantia da observação não era exatamente novidade. Já no início do século Paulo Barreto havia levado para as redações dos jornais a premissa do *in loco*, fazendo uso de entrevistas e narrando suas aventuras

pela cidade.<sup>6</sup> Costallat recorria, portanto, a uma fórmula já bastante conhecida e largamente aprovada pelo público dos matutinos cariocas, investindo sem reservas num discurso que tinha na referencialidade seu principal apelo. Atuando com precisão no campo de tensão entre a crença e a verdade, o cronista recorria ao trunfo da observação sem, no entanto, abrir mão da prerrogativa da criação autoral. Mais que outra notícia em seu matutino diário, o leitor tinha diante de si um verdadeiro projeto estético, cujo cerne estava justamente no hibridismo narrativo e, não menos importante, no estabelecimento de uma relação de confiabilidade entre autor e público.

Ao que tudo indica, o *Jornal do Brasil* sabia exatamente o que esperar do cronista. Os *Mistérios do Rio* foram escritos mediante um contrato que dava ao jornal a exclusividade sobre a publicação de seus textos em troca de 500 mil réis mensais – nada menos que o maior salário até então pago a um jornalista (SODRÉ, 1999, p.355). Publicadas sempre na primeira página, as 14 crônicas da série buscavam revelar ao leitor o submundo da capital. Com títulos como “A favela que eu vi”, “O bairro da cocaína” e “O túnel do pavor”, Costallat punha seu estilo a serviço da crítica social, mais uma vez investindo em temas que giravam em torno da moralidade e, é claro, da polêmica.

Apesar da insistência no mote da veracidade de seus relatos, o nome e o perfil da série não passam despercebidos. Ainda que Costallat negasse a relação, seus *Mistérios do Rio* lembravam em muito *Os Mistérios de Paris*, popular romance de folhetim de Eugène Sue, publicado pelo *Journal des Débats* entre 1842 e 1843, e cujo enredo se desdobra entre crimes e contravenções, revelando uma faceta pouco conhecida da capital francesa. Mais que uma discussão acerca da veracidade dos relatos narrados pelo autor, tal referência suscita uma reflexão acerca da inserção de sua série

---

<sup>6</sup> Para uma análise da obra de João do Rio e de seu temperamento etnográfico, ver O'DONNELL, 2008.

numa tradição pautada pela ficcionalidade. Permeadas de suspense, as narrativas que Costallat oferecia aos seus leitores eram pródigas em aventuras, explicitando um trânsito bastante fluido entre realidade social e prosa ficcional.

Apostando na força da literatura de caráter popular – cujo espaço vinha crescendo desde o final do século XIX (El FAR, 2008, p.290) – Costallat apresentava aos seus leitores uma fórmula tão peculiar quanto vitoriosa: se seus precursores haviam aberto caminho com seus “romances de sensação” (ou “romances para homens”), tirando a literatura dos púlpitos da intelectualidade, o cronista somava à equação temas de interesse cotidiano, visando atingir também o crescente público feminino. Some-se a isso a flagrante intimidade do autor com a grande febre do momento, o cinematographo, e estamos diante daquele que era, nas palavras de um crítico em 1924, “inegavelmente o escritor de maior circulação na América do Sul” (O Paiz, 16/10/1924).

Não era, contudo, apenas o estilo vertiginoso de sua escrita e a natureza polêmica de seus enredos que levavam o autor da nota a atribuir tal posição a Costallat. Sua preocupação com a dimensão material da literatura era também parte essencial do tripé sobre o qual se construiu sua fama, conforme revela seu investimento na criação da editora Costallat & Miccolis, em 1923 (em associação com o italiano Jose Miccolis). Anunciada pela Gazeta de Notícias como uma empresa voltada às “edições populares de autores nacionais”, a Costallat & Miccolis representava um passo definitivo em seu projeto de alcance massivo do público leitor. Vendidos em livrarias e em bancas de jornal, os livros da nova editora lançavam ao mercado títulos atraentes e enredos provocantes (como por exemplo, “No país da volúpia”, “Mundo, diabo e carne”, “Os devassos” e “Virgem nua”), além de brochuras baratas e repletas de ilustrações. Privilegiando autores já conhecidos do público leitor (como Orestes Barbosa, Patrocínio Filho etc.), a Costallat & Miccolis não poupava esforços na divulgação das obras, anunciando o número de milheiros já vendidos e estimulando a polêmica em torno dos enredos: Ban-ban-ban, de Orestes Barbosa, era

Julia O'Donnell

anunciado como “um livro de escândalo”; *A virgem nua*, de Hermes Jurema, prometia uma “história de paixão e de ardor, de amor e dor” (FRANÇA, 2011, p.57). A ordem era, nas palavras do próprio Costallat, fazer “livros para os leitores”, a partir do que “o povo quer ler” (FRANÇA, 2010).

Participando ativamente do processo de construção de uma nova concepção sobre o livro, que deixava de ser consumido por uma minoria abastada e passava a ser entendido como um objeto acessível a pessoas das mais variadas classes sociais, o cronista atuava diretamente na formação do público leitor. Ainda que defendesse que seus textos eram fruto da mais direta e imparcial observação, Benjamin Costallat delineava novas formas de experimentação da literatura e, na mesma medida, da própria cidade. Ainda que buscasse se fixar como um “autor documental”, atribuindo a si o modesto papel do transcritor que apenas “vê e narra”, era pelos fantasiosos caminhos da narrativa literária que escandalizava e embasbacava seu público, na mesma medida em que aumentava sua coleção de inimizades.

#### A cidade (re)criada

Comum a toda sua escrita literária, esta estratégia de narração se voltava, ao longo da obra de Costallat, a um objeto privilegiado: a cidade e seus diferentes espaços. Reunindo um estilo ofegante a enredos remetidos ao *bas fond*, Costallat fazia do Rio de Janeiro sua protagonista incansável. Fosse no luxo da Avenida Central ou na precariedade dos subúrbios, o autor levava vícios e prostituição para o primeiro plano, investindo no escândalo como estratégia narrativa. Pelas linhas de suas crônicas, os leitores transitavam por novos itinerários simbólicos da cidade, participando ativamente da construção de uma nova cartografia afetiva e moral da capital republicana.

É importante lembrar, nesse sentido, a peculiaridade do momento em que Costallat caía nas graças do grande público. O país entrara na década de 1920 num franco movimento de busca pelo equilíbrio entre o moderno

e o brasileiro que, inserido no contexto mais amplo de falência dos baluartes do otimismo da belle époque, traduzia-se num cada vez mais fervoroso embate entre diferentes concepções de modernidade. Comemorando o centenário da Independência, a exposição de 1922 condensava boa parte daquelas questões, reverberando não apenas as múltiplas dimensões sobre as quais se buscava construir a imagem acabada da nacionalidade como também as demandas em torno da elaboração de novos padrões de urbanidade para a capital federal.

Era explícita, naquele contexto, a expectativa de que o Rio de Janeiro brilhasse “como um sol na constelação dos estados”, apontando com seus traçados os caminhos rumo à civilização. Como bem frisa Marly Motta (1992, p.47), era óbvio, para boa parte dos órgãos da grande imprensa, “que, como sede do governo central, o Rio de Janeiro seria o ponto de convergência dos olhares daqueles que iriam avaliar o progresso da nação centenária”. Levar a frente tais ambições não era, no entanto, tarefa das mais fáceis. Diferente do otimismo que, nos primeiros anos do século, circundava os defensores da “regeneração” e do “embelezamento” encampados por Pereira Passos, o debate agora girava em torno da falência de um modelo de desenvolvimento urbano, na busca por soluções para os graves problemas que se evidenciavam desde meados da década anterior. Com um crescimento populacional de mais de 40% entre 1906 e 1920, Rio de Janeiro chegava ao centenário da Independência sob o signo da metropolização: por entre seus mais de um milhão de habitantes circulavam nada menos que 4.415 automóveis, além de 417 linhas de bonde; com 50 cinemas, 24 jornais diários, além de 44 bancos (KESSEL, 2001, p.30), a cidade vivia ainda sob o fantasma da gripe espanhola (que há poucos anos dizimara pessoas aos milhares) e assistia, atônita, ao aumento das páginas policiais, ao crescimento desenfreado das favelas e aos cada vez mais recorrentes casos de colisões e atropelamentos. Antes propagandeada como polo inequívoco do progresso e da civilidade, a cidade passava, agora, a ser pensada nos termos do discurso reformista.

Julia O'Donnell

O início dos anos 1920 assistia então a uma transformação no olhar sobre cidade, “passando de uma análise meramente estética/espacial para uma leitura social/moral da mesma” (STUCKENBRUCK, 1996, p.22). Naquele contexto, a questão mais geral da falta de infraestrutura passou a ser discutida por diferentes tipos de especialistas, fazendo da materialidade citadina um verdadeiro laboratório de discussões sobre modelos de progresso, de modernidade e, não em menor medida, de nacionalidade. Na prática cotidiana, tais questões chegavam ao transeunte através de novas paisagens e, não menos importante, de novas experiências.

Ao levar às páginas dos matutinos textos profundamente comprometidos com seu tempo, Benjamin Costallat acabava por oferecer aos seus leitores verdadeiros guias de experimentação simbólica da cidade, trazendo para o rés do chão muitas das grandes questões que mobilizavam políticos e engenheiros. Traduzindo o discurso da inviabilidade do modelo urbano para o plano do reformismo moral, Costallat elencava os malefícios da “super civilização”, afirmando que as picaretas do progresso haviam sido responsáveis não apenas pela demolição de casas, mas também da tradição e da moralidade:

De casa todos saíram à rua. A rua ficou sendo uma necessidade para os velhos, moças e crianças. E desse contato constante com a rua, com a promiscuidade da rua, com a canalhice da rua, com a publicidade da rua – perdeu a família brasileira o que lhe era mais íntimo, o que lhe era mais sagrado, o que lhe era mais sentimental; perdeu o prazer de viver em casa, sossegada e feliz, rodeada só pelos seus, sem influências de fora, sem influencias alheias ao seu meio, à sua educação, à sua moralidade... Hoje a rua é o lugar onde se vai por qualquer propósito, sem nenhum motivo. (...) Com o deslocamento da vida familiar, da vida de casa, íntima, sentimental, para a vida de Avenida, de exhibições, de gozo artificial, estes fenômenos cada vez mais se acentuarão. Quanto mais contato temos com os nossos semelhantes, com a heterogeneidade dos nossos semelhantes, piores seremos. Não são só doenças que as aglomerações provocam... O ideal, pois, seria – mas quanto impossível – que a grande cidade, com as suas vantagens, o requinte de seu progresso, tivesse um coração, um simples coração de aldeia!... (CÓSTALLAT, 1923, pp.208-209)

Nas palavras do cronista, fica clara a crítica aos rumos de uma civilização que, ao apostar em demasia no universalismo cosmopolita que tomava conta da esfera pública das ruas, corria o risco de perder seu “coração” – ou seja, seu aspecto peculiar, capaz de definir o perfil singular da “aldeia” ao qual deveria se adaptar tal impulso civilizatório. Sintomaticamente escrita em 1923, a crônica se articulava assim a um descontentamento mais amplo que vinha se gestando entre parcelas diferentes da sociedade local em relação ao modelo de nacionalidade no qual autoridades políticas e intelectuais haviam apostado desde os primeiros tempos da República – definido, na política, pela ordem oligárquica instituída durante o governo de Campos Salles (RESENDE, 2003) e, no campo da cultura, pela tentativa de reproduzir, no Brasil, as bases de uma civilização que tinha na Europa seu paradigma (SEVCENKO, 2003).

Não foi outra a motivação que o levou a insistir no mote da degradação moral e urbana, em textos que se dispunham a revelar aos leitores a cidade que se escondia por detrás do êxtase feérico de luzes e velocidades. No Rio de Costallat, a Glória transforma-se no “bairro da cocaína”, a favela era “sinistra” e casas com aspecto “quase burguês, perfeitamente honesto”, escondiam pérfidos rendez-vous. Como verdadeiro sanitarista da moral moderna, o autor buscava deixar claro que a questão urbana ia muito além dos problemas de circulação e de habitação. O que estava em jogo era, ao fim e ao cabo, um novo modelo de civilização (COSTALLAT, 1990).

Um dos escritos mais expressivos do lugar que Costallat buscava ocupar em meio aos muitos debates que tomavam conta da cidade é a crônica em que comenta a polêmica derrubada do Morro do Castelo, em 1922. Paradigma do entrelaçamento entre reformismo urbano, saneamento moral, modelo civilizatório e identidade nacional, o episódio mobilizou os mais variados setores da intelectualidade carioca, num debate que explicitava a indissociabilidade entre a razão prática e o repertório simbólico. Marco de fundação da cidade, local de moradia de cerca de cinco mil pessoas e poderosa referência no cotidiano local (MOTTA, 2002, p.204), o Morro do Castelo reunia entre seus defensores ideólogos avessos aos

ditames do progresso e partidários de um modelo de nacionalidade menos colado aos índices europeus de civilização. Sob a liderança convicta do então prefeito Carlos Sampaio, os que pregavam seu banimento do cenário guanabarrino argumentavam que o Castelo representava “um fantasma insepulto a apontar nossas origens, próximas de um ‘povoado africano’ ou uma ‘aldeia de botocudos’” (MOTTA, 2002, p.208). Publicada em meio à derrubada do morro, A cidade branca de Costallat reúne muitos dos significantes em questão naquele projeto político-ideológico de modernização da cidade e da nação:

Puseram um grande e velho morro abaixo e uma nova cidade, a cidade branca, surgiu – dirão daqui a alguns anos os cronistas futuros do Rio de Janeiro, referindo-se ao ano da graça de 1922. O velho Castelo agoniza... Vai, pouco a pouco, se esvaindo em terra par o mar, e uma nova cidade, toda branca como uma virgem, vem aparecendo rapidamente no terreno ainda revoltado e ainda vermelho do aterro gigantesco! Do bojo enorme do moribundo, entre o barro sangrento, como num parto monstruoso, vão saindo os elementos de existência da nova cidade! (...) Teremos, então, a cidade branca. A cidade do futuro. Não a cidade do futuro, ou melhor, futurista, concebida pela imaginação fantástica dos engenheiros americanos. (...) Não. A cidade branca não será uma cidade norte-americana; será uma cidade pura e simplesmente brasileira... (...) E ao lado da velha cidade, decrépita e gasta, que sempre pensou com o cérebro alheio, que sempre imitou instituições dos outros, (...) ao lado da velha cidade, ignorante e pernóstica, que bebe chá às cinco, porque Londres assim o faz, e toma ares displicentes porque Paris assim o ordena (...) que venha a cidade branca e brasileira! Ela de há muito é esperada! E com ela uma nova era! (...) Mil novecentos e vinte e dois há de ser uma data e um marco”. (COSTALLAT, 1922, pp.109-114)

A analogia não poderia ser mais clara: a derrubada do Castelo era, para o cronista, como um parto do qual nasceria a nova cidade – uma cidade virgem, sem vícios que, isenta de passado, mirava o futuro. É nítido, ainda, que a alusão a uma cidade “branca” não era estranha aos contemporâneos que, apreensivos com as chagas das moradias populares instaladas do Morro do Castelo, o identificavam como lugar majoritariamente ocupado por



negros e mestiços. Livre de qualquer influência estrangeira, a nova cidade, moderna e brasileira, surgiria como fruto da razão da nossa engenharia e da nossa arquitetura, numa evidente valorização da vitória de uma cultura específica (a nacional) sobre a natureza. A cidade branca viria, assim, a suplantiar não apenas os signos do atraso colonial como também toda uma era de imitações de modismos estrangeiros, emergindo do “barro sangrento” do passado como o resultado cirúrgico de um ambiente urbano feito da harmonia entre os costumes citadinos e os aspectos naturais. Se o Castelo simbolizava a origem mítica da cidade colonial, seu desaparecimento é aqui narrado como mito fundador de um novo modelo de nacionalidade, cujos contornos só podem ser pensados dentro dos marcos do reformismo que reunia, numa inextricável dialética, intervenção urbana e saneamento moral.

No mesmo ano Costallat publicava *Mutt, Jeff & Cia. Associado*, desde o título<sup>7</sup>, ao universo cinematográfico (marcado segundo ele pela rapidez e pelo “eterno vazio de sentido” dos novos tempos), o livro discorre, não sem certa dose de sarcasmo, sobre temas da “mentalidade moderna”. Ao final, numa pequena série denominada “A fisionomia dos bairros”, Costallat oferece ao leitor um verdadeiro guia simbólico da cidade a partir da descrição de Copacabana (na região ao sul da cidade), do Catete (na região central) e da Tijuca (na região ao norte).

Num momento em que os bairros praianos da zona sul entravam definitivamente no roteiro das elites locais<sup>8</sup>, o autor nos fala sobre Copacabana através da menção à mulher elegante que por ali passeia, “sem chapéu” e de “saia curta e desenhada”: “um snobismo de bom tom, de bom gosto e de boa fazenda, meias imperceptíveis, pele tratada, linha

---

<sup>7</sup> Mutt e Jeff era o título de uma das primeiras tiras de quadrinhos diárias publicada pela imprensa americana. Desenhada por Bud Fisher a partir de 1907, foi a partir de 1916 adaptada para o desenho animado, constituindo uma série muito popular nos cinemas ao longo dos anos seguintes.

<sup>8</sup> Para uma análise do processo de incorporação dos bairros praianos aos gostos e hábitos das elites cariocas, ver O’DONNELL, 2011.

aristocrática... É o footing". O cenário da avenida Atlântica acompanha o figurino com uma "peregrinação enorme" de automóveis que "se sucedem velozes", salientando "o brilho irrepreensível de seus metais, de seu chauffers e de seus donos". Na calçada "as mulheres se olham e os automóveis se cruzam. Há o comentário das buzinas e das palavras. Há melindrosas e limousines." (1922, p.213). O autor narra, assim, uma Copacabana em cuja "sucessão dos palacetes" se abrigam "hábitos modernos" e uma "existência confortável". Entre criados de casacas, muitos abat-jours e "tapetes de preço", o luxo repousa ao lado da higiene (Idem, p.215). E à tarde, quando o Municipal abre suas portas, o bairro põe-se em movimento: "casacas e decotes descem da escadaria de seus palacetes. Automóveis, no portão, iluminados, esperam... Começa daqui a pouco a fila interminável de lanternas, que brilham como pedras no grande colar da praia".

Apesar de bastante explícitos, os signos da moderna distinção associados a Copacabana não falam por si só. Seu sentido profundo no conjunto de representações sobre a cidade só pode ser devidamente dimensionado se comparado à sua descrição do Catete e da Tijuca que, na sua tipicidade, ajudam a situar a distinção copacabanense naquele que passava a ser, para o autor, o mapa da cidade e da sociabilidade da capital republicana.

No Catete o cenário é imerso pela névoa de poeira levantada pelos bondes e carroças que passam incessantemente por ruas que "têm um barulho de ferro velho dentro de uma velha lata de querosene". Nas calçadas, não menos movimentadas, "vendas e barbearias, açougues e hotéis, sapateiros e armarinhos, em uma promiscuidade assustadora de cores e cartazes, agitam-se empoeirados e cinzentos". Em contraste com a elegância do footing praiano, por lá desfilam "tanto o cavalheiro de fisionomia grave e importante de roupas, como o carroceiro, despreocupado, sujo, de lenço vermelho ao pescoço, cuspidando monotonamente em um canto de calçada". É o desfile infinito do "que se chama povo, verdadeiramente povo, na sua definição de silhuetas anônimas

e de caras inexpressivas". É o "garrafeiro ansioso por garrafas vazias", o peixeiro que passa aos gritos, o vendedor de vassouras enterrado sob espanadores "como um índio carnavalesco". À noite a poeira vai sendo substituída pelo "fumo ordinário" e instaura-se "uma densa atmosfera alcoólica". As luzes acendem e as vitrines se apagam. Começam a sair as "habitantes misteriosas de cima das vendas" e, sem tardar, "a peregrinação para a cidade, para os cinemas, para os clubes, para o seu destino..." (Idem, pp.222-224).

Num evidente contraste com o cenário visceralmente urbano com que o Catete é apresentado, Costallat narra uma Tijuca que nasce conforme a "cidade vai morrendo". Com "casas sólidas e primitivas", famílias com passado e cousas que têm alma, este bairro aparece sob o tom do saudosismo e da melancolia, numa clara oposição ao caos da região central e à modernidade, tão veloz quanto superficial, observada na zona praiana. Na Tijuca, "um piano velho, emudecido, recorda as suas sonoridades mortas. Um banco de jardim, carcomido aos pedaços relembra gerações de namorados que por ele desfilaram em beijos". A vida é simples e o ambiente austero. Lá, "entre aqueles muros simples", ainda se esconde "a velha criada tradicionalmente brasileira, boa e preta, que foi a ama seca de todos nós. (...) É uma velha preta, no máximo mulata, de carnes abundantes, com um olhar bom de cachorro fiel, que nos chama de 'sinhô', com os seus dentes muito brancos" (Idem, pp.225-226).

Dando forma a uma configuração que se consolidaria com o passar dos anos, Costallat fixava para seus leitores um verdadeiro mapa de regiões morais<sup>9</sup> (PARK, 1967) da cidade que via se transformar diante de seus olhos. Entre os muitos debates e canteiros de obras com que se deparavam

---

<sup>9</sup> Apesar de voltado à compreensão do fenômeno da segregação espacial no contexto norte-americano (mais especificamente em Chicago) do início do século XX, o conceito de região moral nos permite também refletir sobre estratégias de agregação de determinados segmentos sociais, em torno de determinados tipos de atividades, em determinadas zonas da cidade. Assim, podemos entender as regiões morais como espaços nos quais se reúnem pessoas com interesses, gostos e temperamentos comuns.

Julia O'Donnell

diariamente, seus leitores podiam, por entre seus textos, experimentar novos itinerários simbólicos feitos de novas paisagens, personagens e, não em menor medida, moralidades. Comentando a ascensão dos bairros praianos, a moda dos banhos de mar (Jornal do Brasil, 24/02/1926) ou o crescimento das favelas, Costallat glosava seu mote incansável: "O Rio sofria, então, a sua formidável transformação" (COSTALLAT, 1990, pp.81-82).

Ao contrário do que defendia, Benjamin Costallat dava aos seus leitores bem mais do que o retrato objetivo de facetas pouco conhecidas de sua cidade. Através de seus livros e crônicas, seu público tinha acesso a novas formas de experimentação da realidade ao seu redor, na qual a máxima da modernidade já não obedecia à antiga gramática civilizatória.

De volta à Melle. Cinema

Mademoiselle Cinema foi lançado pela Costallat & Miccolis. A história da adolescente seduzida pelo universo da devassidão cabia como uma luva ao perfil poplaresco da editora, que se esmerou na tarefa de distribuir o romance em larga escala. Numa prodigiosa combinação, autor conhecido do grande público, enredo "de escândalo" e edição a preços baixos fizeram da obra um verdadeiro best-seller.

Dizendo preocupar-se com a corrosão dos valores da "legítima família brasileira" (El FAR, 2008, p.292), Costallat narrava a história de Rosalina, cuja moral se transformava ao ritmo de uma fita de cinema. O livro narra a descoberta de suas "primeiras sensações de mulher", dando início a uma incansável busca pelo prazer. A protagonista se torna amante de Roberto Fleta, um bem-sucedido autor de romances de escândalo sem, no entanto, deixar-se envolver por ele – afinal, para ela, o amor não ia "além da epiderme". Depois de meses dedicados à volúpia e à frivolidade na capital francesa, Rosalina se depara com a morte do pai (ocorrida num bordel de luxo) e a total decadência de Fleta, cada vez mais entregue ao vício da cocaína. Decide, então, voltar ao Brasil com sua mãe, instalando-se na pacata e bucólica Paquetá. Ali conhece Mário, rapaz culto e de vida calma, com

quem conhece o verdadeiro sentido do amor. Ao final do romance, diante do desejo de Mário de construir uma família ao seu lado, Melle. Cinema confessa a ele seu passado, declarando-se inapta ao casamento e à maternidade. Renunciando ao amor, Rosalina declara ser, para sempre, a Melle. Cinema, “sem um marido”, “sem um filho”, “sem ninguém”, resignando-se à fatalidade de sua solidão.

Apesar do que pode sugerir o enredo, Melle. Cinema não é exatamente um livro pornográfico. Com uma narrativa feita de sugestões, Costallat deixa ao leitor a tarefa de recriar, sobre a sensualidade de Rosalina, as cenas mais picantes, oferecendo apenas indícios permeados, aqui e acolá, de críticas ao comportamento da protagonista. Garantindo, já no prefácio, ter escrito com o propósito de conscientizar seu público sobre a crise moral que ameaçava a sociedade de seu tempo, Costallat não tinha dúvidas sobre a polêmica que seu novo livro provocaria.

Como vimos, a Liga da Moralidade mordeu a isca. Clamando pela preservação dos tradicionais valores da família brasileira, a Liga pareceu ignorar o caráter pretensamente pedagógico do romance, vendo na literatura uma poderosa arma de transformação social a ser prontamente combatida. De fato, para além da questão mais pontual das imorais desventuras de Rosalina, os fomentadores da contenda peleavam pela certeza de que os “maus livros” eram os causadores inequívocos da decadência moral da sociedade carioca. A apreensão de Melle. Cinema seria, nesse sentido, um passo importante na batalha que se dispunham a travar. A resposta de Costallat não tardou a chegar:

Não é a literatura, minhas senhoras, a principal causa da decadência dos costumes. Atribuir a ela todos os males será colocar o carro antes dos bois. Uma literatura, diremos assim, escandalosa, presume uma sociedade mais escandalosa ainda... (...) Logo, a literatura dita de escândalo é apenas o registro de escândalos preexistentes. Nada mais. (Jornal do Brasil, 19/08/1923)

Acusando as “ilustres senhoras” de confundirem “causa com efeito”, o autor se eximia do protagonismo que a Liga lhe conferia. Ao afirmar que

Julia O'Donnell

sua literatura não passava de registro da sociedade que a produziu, Costallat reforçava seu papel de "autor documental", eximindo-se da agência que lhe atribuíam no processo de recriação dos parâmetros morais da sociedade carioca. Insistindo na unilateralidade causal, as duas faces da disputa insistiam na negação da dialética que permeia a relação entre literatura e experiência social.

Ao servir de base para a elaboração dos estereótipos construídos pelo autor, a sociedade carioca alimentava uma poderosa imagem literária, capaz de fixar algumas das características que passariam a definir os novos contornos do ethos moderno com o qual se identificava boa parte da juventude local. Por um lado, era a partir do estilo de vida por eles definido e defendido, em suas ambiguidades e contradições, que o literato dava forma às suas personagens; por outro, no entanto, ao transformar esse estilo de vida em matéria literária, ele reforçava e legitimava a auto-representação de certos segmentos sobre sua própria peculiaridade, assegurando o destaque de sua condição. Ao chamar a atenção para o sentido "moderno" de tais concepções – marcado mesmo pelo ritmo narrativo rápido e entrecortado do romance, com o qual associava forma e conteúdo – Benjamin Costallat traduzia para um público amplo, não só do Rio de Janeiro como de todo o Brasil, o sentido da auto-representação moderna, ainda que por vezes a tematizasse de modo crítico.

Costallat escrevia através de um verdadeiro diálogo com a realidade de seu tempo, colocando-se como mediador<sup>10</sup> que, ao reinventar códigos e linguagens, acabava também por participar do processo de recriação da

---

<sup>10</sup> Segundo Gilberto Velho, mediador é o "indivíduo que negocia e elabora sua identidade singular dentro de uma cultura, de códigos, de relações sociais de que faz parte e que transforma com sua obra. A condição do artista como sujeito criador só pode ser devidamente compreendida se pudermos avaliar o espaço sócio-cultural (tradições, costumes, padrões, valores) em que se move, não como um autômato, mas como um reinventor de códigos e linguagens". (VELHO, 2006, p.140).

experiência urbana de seu público leitor num momento marcado por profundas transformações nos parâmetros físicos e morais da cidade que lhe servia de protagonista.

Benjamin Costallat morreu em 1961, no Rio de Janeiro, sem causar alarde na imprensa local. Pouco tempo depois, Brito Broca comentava o ocorrido:

Há cerca de dois meses, tratei aqui desse curioso fenômeno que leva um escritor, depois de um período de grande êxito, a perder inteiramente o contato com o público, sem que isso se possa explicar pela decadência de sua produção literária. E citava os casos típicos de Théo Filho e Benjamim Costallat, cartazes dos maiores entre 1920 e 1930, e hoje completamente esquecidos. Pois no dia 20 de fevereiro veio a falecer Benjamim Costallat, que de há muito se achava enfermo, não lhe dedicando os jornais, com pouquíssimas exceções, mais do que meia dúzia de linhas. (Correio da Manhã, 08/03/1961)

Respondendo aos anseios do grande público em formação da década de 1920, a fama de Benjamin Costallat se construiu por meio de uma profunda reciprocidade com seus leitores. Desprezada pelos cânones modernistas da história literária consagrada nas décadas posteriores, seus livros e crônicas atingiam um público imensamente maior do que a maior parte de seus célebres contemporâneos. Apesar de hoje associados a uma obsolescência formal e temática, seus escritos permitem acessar instâncias bastante opacas da dinâmica sócio-cultural da cidade de então, fazendo uso de uma fluente interseção entre o observado e as estratégias narrativas empregadas. Muito além dos inúmeros rótulos com que foi recorrentemente classificado (neo-realista, pré-modernista, decadista e subliterato), Costallat deixou uma obra à qual, por suas características formais e temáticas, cabe, seguramente, o adjetivo “moderna”.

Julia O'Donnell

## Bibliografia

- BARROS, Orlando de. O pai do futurismo do país do futuro. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.
- BROCA, Brito. A vida literária no Brasil: 1900. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- COSTALLAT, Benjamim. Da letra F, n. 2. Rio de Janeiro: Niccolau Vigianni, 1919.
- \_\_\_\_\_. Fitas. Rio de Janeiro: Benjamim Costallat & Miccolis, 1924.
- \_\_\_\_\_. Mutt, Jeff & Cia. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1922.
- \_\_\_\_\_. Mistério do Rio. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1990.
- \_\_\_\_\_. Mademoiselle Cinema. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999.
- EL FAR, Alessandra. Páginas de sensação. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FRANÇA, Patricia. "Livros para leitores: a atividade literária e editorial de Benjamim Costallat na década de 1920". Cadernos de história, Mariana, v. X, p. 121-140, 2010.
- \_\_\_\_\_. Livros para leitores: a atuação literária e editorial de Benjamim Costallat no Rio de Janeiro dos anos 1920. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2011.
- HALLEWELL, Laurence. O livro no Brasil: sua história. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- HOFFBAUER, Daniela Salzano Hungria. Benjamim Costallat: costumes cariocas nos anos 20. Dissertação de mestrado, UFRJ, 2000.
- O'DONNELL, Julia. De olho na rua: a cidade de João do Rio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- \_\_\_\_\_. "Um Rio Atlântico: culturas urbanas e estilos de vida na invenção de Copacabana". Tese de Doutorado, em Antropologia Social, PPGAS/Museu Nacional/UFRJ, 2011.



- OLIVEIRA, Claudia de; VELLOSO, Mônica Pimenta; e LINS, Vera. O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1920. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.
- PORTOLOMEOS, Andrea. A crônica de Benjamim Costallat e a aceleração da vida moderna. Tese de Doutorado em letras, UFF, 2005.
- RESENDE, Beatriz (org.) Cocaína. Literatura e outros companheiros de ilusão. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.
- \_\_\_\_\_. "A volta de mademoiselle cinema". In: Benjamin Costallat, Mademoiselle Cinema. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999.
- SEVCENKO, Nicolau (org.). História da vida privada no Brasil vol. 3 – República: da Belle Époque à era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SODRÉ, Nelson Werneck. História da imprensa no Brasil. Rio de Janeiro: Mauad, 1999. 4 ed.