

Amanda Danelli Costa
Antonio Edmilson Martins Rodrigues (orgs.)

HISTORIAS DO TURISMO NO
RIO DE
JANEIRO

MILFONTES

Histórias do Turismo no Rio de Janeiro



Copyright © 2023, Amanda Danelli Costa, Antonio Edmilson Martins Rodrigues (org).
Copyright © 2023, Editora Milfontes.
Av. Eldes Scherrer Souza, 2162, Loja 205AB, Colina de Laranjeiras, Serra, ES, 29167-080
Compra direta e fale conosco: <https://editoramilfontes.com.br>
comercial@editoramilfontes.com.br
Brasil

Editor Chefe

Prof. Dr. Bruno César Nascimento

Conselho Editorial

Prof. Dr. Alexandre de Sá Avelar (UFU) • Prof.^ª. Dr.^ª. Aline Trigueiro (UFES) • Prof. Dr. André Ricardo Vasco Valle Pereira (UFES) • Prof. Dr. Anthony Pereira (King's College, Reino Unido) • Prof. Dr. Arnaldo Pinto Júnior (UNICAMP) • Prof. Dr. Arthur Lima de Ávila (UFRGS) • Prof. Dr. Arthur Octávio de Melo Araújo (UFES) • Prof.^ª. Dr.^ª. Caterine Reginensi (UENF) • Prof. Dr. César Albenes de Mendonça Cruz (EMESCAM) • Cilmar Franceschetto (Arquivo Público do Estado do ES) • Prof. Dr. Cristiano P. Alencar Arrais (UFG) • Prof. Dr. Diogo da Silva Roiz (UEMS) • Prof. Dr. Edson Maciel Junior (UFES) • Prof. Dr. Eurico José Gomes Dias (Universidade do Porto) • Prof. Dr. Fábio Franzini (UNIFESP) • Prof. Dr.^ª. Flavia Nico Vasconcelos (UVV) • Dr.^ª. Flavia Ribeiro Botechia (UFES) • Prof.^ª. Dr.^ª. Fernanda Mussalim (UFU) • Prof. Dr. Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University) • Prof.^ª. Dr.^ª. Helena Miranda Mollo (UFOP) • Prof. Dr. Heraldo Ferreira Borges (Mackenzie) • Prof.^ª. Dr.^ª. Janice Gusmão (PMS-Gestão) • Prof. Dr. João Pedro Silva Nunes (Universidade Nova de Lisboa, Portugal) • Prof. Dr. Josemar Machado de Oliveira (UFES) • Prof. Dr. Júlio Bentivoglio (UFES) • Prof. Dr. Jurandir Malerba (UFRGS) • Prof.^ª. Dr.^ª. Karina Anhezini (UNESP - Franca) • Prof. Dr. Leandro do Carmo Quintão (IFES-Cariacica) • Prof.^ª. Dr.^ª. Lucia Bogus (PUC/SP) • Prof.^ª. Dr.^ª. Luciana Nemer (UFF) • Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva (UNICAMP) • Prof.^ª. Dr.^ª. Maria Beatriz Nader (UFES) • Prof.^ª. Dr.^ª. Maria Cristina Dadalto (UFES) • Prof.^ª. Dr.^ª. Marina Temudo (Tropical Research Institute, Portugal) • Prof. Dr. Marcelo de Mello Rangel (UFOP) • Prof.^ª. Dr.^ª. Marta Zorzal e Silva (UFES) • Prof. Dr. Pablo Ornelas Rosa (UVV) • Prof. Dr. Paulo Gracino de Souza Jr. (IUPERJ) • Prof. Dr. Paulo Roberto Neves da Costa (UFPR) • Prof. Dr. Rafael Cerqueira do Nascimento (IFES-Guarapari) • Prof.^ª. Dr.^ª. Rebeca Gontijo (UFRRJ) • Prof. Dr. Renato de Almeida Andrade (UFES) • Prof. Dr. Ricardo Marques de Mello (UNESPAR) • Prof. Dr. Rogério Naques Faleiros (UFES) • Prof.^ª. Me. Sátina Priscila Pimenta Mello (Multivix/ Estácio) • Prof. Dr. Sérgio Alberto Feldman (UFES) • Prof. Dr. Timothy Power (University of Oxford, Reino Unido) • Prof. Dr. Thiago Lima Nicodemo (UNICAMP) • Prof. Dr. Ueber José de Oliveira (UFES) • Prof. Dr. Valdeci Lopes de Araujo (UFOP) • Prof. Dr. Vitor de Angelo (UVV) • Prof.^ª. Dr.^ª. Verónica Tozzi (Universidad de Buenos Aires) • Prof.^ª. Dr.^ª. Záira Bomfante dos Santos (CEUNES - UFES) • Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro (UFES) • Prof. Dr. William Berger (UFES) • Prof.^ª. Dra. Adriana Pereira Campos (UFES) • Prof.^ª. Dra. Carla Noura Teixeira (UNAMA) • Prof. Dr. Carlos Garriga (Universidad del País Vasco, Esp) • Prof. Dr. Claudio Jannotti da Rocha (UFES) • Prof. Dr. Claudio Madureira (UFES) • Prof. Dr. Daniel Mitidiero (UFRGS) • Prof. Dr. Edilton Meireles de Oliveira Santos (UFBA) • Prof. Dr. Gilberto Stürmer (PUC/RS) • Prof. Dr. Juliano Heinen (FMP) • Prof. Dr. Leonardo Carneiro da Cunha (UFPE) • Prof. Dr. Marco Antônio Rodrigues (UERJ) • Prof. Dr. Márcio Cammarosano (PUC/SP) • Prof.^ª. Dra. Mariana Ribeiro Santiago (UNIMAR) • Prof. Dr. Platon Teixeira de Azevedo Neto (UFG) • Prof. Dr. Ricardo José de Brito Pereira (UDE) • Prof.^ª. Dra. Viviane Coelho de Sellos-Koerr (UNICURITIBA)

Amanda Danelli Costa
Antonio Edmilson Martins Rodrigues
(Organizadores)

Histórias do Turismo no Rio de Janeiro



Editora Milfontes
Serra, 2023

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra poderá ser reproduzida ou transmitida por qualquer forma e/ou quaisquer meios (eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia e gravação digital) sem a permissão prévia da editora.

Revisão

De responsabilidade exclusiva dos organizadores

Capa

Imagem da capa:

Baia de Guanabara. c. 1880.

Autor:

MARC FERREZ; *M. Ferrez; Marc Ferrez & Cia; Photographia Marc Ferrez*
Acervo do Instituto Moreira Salles

Aspectos:

Maria Luiza Fontana Nascimento

Projeto Gráfico e Editoração

Bruno César Nascimento

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

H673h História do Turismo no Rio de Janeiro/ Amanda Danelli Costa, Antonio Edmilson Martins Rodrigues (organizadores).
Serra: Editora Milfontes, 2023.
256 p.: 23 cm.
PDF

ISBN: 978-65-5389-076-3

1. Turismo 2. Rio de Janeiro 3. História I. Costa, Amanda Danelli II. Rodrigues, Antonio Edmilson Martins III. Título.

CDD 981.53

*Às nossas crianças,
Flora, Caetano e Anna.*

Sumário

Apresentação.....9

Parte I

A circulação da paisagem carioca na Europa oitocentista como publicidade turística..... 17

Isabella Perrotta

Marc Ferrez, empresário: cartões-postais e cinema, artefatos de uma imagem turística moderna da cidade do Rio de Janeiro 35

Amanda Danelli Costa

A Exposição Universal de 1922 e as expectativas sobre a transformação do Rio de Janeiro em uma cidade turística 49

Lara Jogaib Nunes & Leila Bianchi Aguiar

Os primeiros passos do turismo organizado na cidade do Rio de Janeiro: notas sobre a atuação da Sociedade Brasileira de Turismo na década de 1920..... 67

André Barcelos Damasceno Daibert

O Rio de Janeiro e a “emoção turística” na década de 1930 85

Celso Castro

Parte II

O Copacabana Palace Hotel e a gênese do turismo de praia no Rio de Janeiro do primeiro quarto do século XX 107

Ulisses S. Fernandes & Natasha S. Barboza

O papel das referências históricas para o estudo da experiência de transportes como experiência turística: Trem do Corcovado e o Bondinho Pão de Açúcar na cidade do Rio de Janeiro 131

Carla Fraga & Vera Lúcia Bogéa Borges

Confetes, Flores e Fogos: o réveillon carioca e sua transformação em megaevento.153

Roberto Vilela Elias & Ricardo Ferreira Freitas

Memórias e histórias de um bairro proletário na zona sul do Rio de Janeiro.....169

Luciene Carris

“Favela à vista!”: Das primeiras expedições ao turismo organizado191

Caroline Martins de Melo Bottino & Celso Castro

Do flâneur ao rolé: a redescoberta do prazer de passear pelo Rio Antigo.....207

Valéria Lima Guimarães & Danilo Fontes

Mudanças recentes no circuito do choro: influências da Escola Portátil de Música no lazer e no turismo da cidade do Rio de Janeiro225

Julia Santos Cossermelli de Andrade

Sobre os autores251

Apresentação

Este livro é antes de qualquer coisa um dos resultados possíveis dos encontros acadêmicos. O primeiro encontro, entre os organizadores, data do início dos anos 2000, quando se estabeleceu uma relação de orientação no campo da história e depois de parceria para se observar, investigar, sentir e viver o Rio de Janeiro. Depois, em função das voltas que o mundo dá, calhou de pouco a pouco a aproximação entre campos, história e turismo, ir se delineando. Os encontros promovidos pelo Histur, coordenado por Valéria Guimarães, também contribuíram para a produção de trocas férteis com uma série de colegas que se encontram reunidos neste livro. De forma parecida, a aproximação com o Lacon, coordenado por Ricardo Freitas, também viabilizou uma série de pontos de contato com pesquisadores de Rio de Janeiro. Partilhamos todos o olhar curioso – e carinhoso – pela cidade do Rio de Janeiro. Nosso interesse principal é o de, juntos, perseguirmos algumas pistas que dão em múltiplas histórias do turismo no Rio; ou, ainda, se cabe outra imagem, girar o caleidoscópio para compor, descompor, recompor sinais das histórias do turismo nesta cidade.

Organizamos o livro em duas partes. A primeira nos remete sobretudo às representações e imagens produzidas da cidade, como um destino turístico, desde fins do oitocentos. Nesse sentido, o capítulo de abertura do livro, de Isabella Perrotta, nos indica que a circulação de imagens do Rio de Janeiro, na Europa

do século XIX, foi responsável por fazer da cidade um destino de viagem desejado. Centenas de paisagens e cenas pitorescas do Rio circularam não só em livros de literatura de viagem, mas também em estampas avulsas, fotografias, cartões-postais e variados artefatos, como as porcelanas, o que contribuía para que o Rio de Janeiro se tornasse uma cidade conhecida. Entre todos os veículos que divulgaram essas imagens, destacam-se os panoramas “imersivos” da paisagem carioca como uma das mais vibrantes experiências visuais possíveis de serem realizadas a distância.

Em seguida, Amanda Danelli nos fala de uma face menos conhecida de Marc Ferrez, reconhecidamente um dos mais importantes fotógrafos a produzir variadas vistas do Rio de Janeiro, mas que aqui é apresentado como um importante empresário do ramo das imagens. Destacam-se, entre as atividades de Marc Ferrez, a produção e comercialização de cartões-postais e, posteriormente, a abertura de uma sala de cinema – o *Pathé* – na Praça Marechal Floriano (que décadas depois passou a ser mais conhecida como Cinelândia). Tanto os cartões postais como as salas de cinema foram importantes elementos da modernidade que contribuíram para atualizar a imagem da cidade do Rio de Janeiro mediante os paradigmas de civilidade ocidentais. Essa noção que se queria construir e, sobretudo divulgar, de uma cidade moderna constituiu o cerne da imagem turística que então se formava do Rio de Janeiro.

Lara Jogaib e Leila Bianchi contribuem para o entendimento de que a Exposição Internacional de 1922 foi catalisadora do desenvolvimento da atividade turística no Rio de Janeiro uma vez que, por um lado, produziu uma série de investimentos em equipamentos urbanos de infraestrutura turística e, por outro lado, organizou estratégias de divulgação do evento através de guias de viagem, álbuns fotográficos, além de um periódico dedicado inteiramente ao certame. Destaca-se ainda a pesquisa em jornais de grande circulação, como a *Gazeta de Notícias*, a fim de observar a repercussão sobre o planejamento e a execução da Exposição, iluminando as tensões que a cercavam.

Ainda nos anos 1920, André Daibert analisa as mudanças na organização da atividade turística na cidade do Rio de Janeiro, em particular, a Sociedade Brasileira de Turismo e o seu papel naquela década, investigando os discursos editados pela Sociedade presentes na Revista Brasileira de Turismo. Tendo como base as publicações analisadas, o autor defende que o Turismo na cidade do Rio de Janeiro começou a dar seus primeiros passos como atividade organizada a partir da década de 1920, quando seus principais atores e instituições empreenderam ações relevantes neste sentido.

Por fim, Celso Castro se debruça sobre três livros – Imagem do Rio de Janeiro, de Osvaldo Orico (1935); Rio, de Hugh S. Gibson (1937); e Un turista en el Brasil, de José Casais (1940) – a fim de investigar o que chamou de “emoção turística”, aquele dado impossível de ser representado, acessível apenas pelos sentidos. O passeio pelas três publicações nos traduz abordagens sobre a cidade do Rio de Janeiro que se tocam na medida em que confirmam o maravilhamento diante das belezas da cidade, mas, para além disso, reconhecem no Rio uma cidade cosmopolita, moderna e civilizada.

Na segunda parte do livro encontramos os capítulos que tematizam mais especificamente alguns importantes equipamentos turísticos da cidade, eventos, atrativos e produtos culturais que tem contribuído dia pós dia para que o Rio de Janeiro ainda hoje seja reconhecido como o principal destino turístico do país. Nessa linha, Ulisses Fernandes e Natasha Barboza exploram as relações entre a construção do Copacabana Palace Hotel e o desenvolvimento do bairro de Copacabana, bem como os usos daqueles espaços – bairro e hotel – associados ao amadurecimento do turismo de sol e praia como uma nova prática turística carioca na primeira metade do século XX. A vida à beira-mar marcou os usos *de* Copacabana e *do* Copacabana, metonimizando aquela que se tornou, nas décadas seguintes à fundação do luxuoso hotel, a principal imagem turística da cidade do Rio de Janeiro – a de um balneário cosmopolita de exuberantes belezas naturais.

Carla Fraga e Vera Borges reconstituem os caminhos formativos e de transformação – considerados os aspectos, construtivos, as tecnologias empregadas e ainda fatos e marcos comemorativos – de dois dos principais atrativos turísticos do Rio de Janeiro, ambos transportes turísticos – o trem do Corcovado e o bondinho do Pão de Açúcar - que convidam à experiências de deslumbramento frente à paisagem da cidade, em especial aquela que margeia a Baía de Guanabara. No que diz respeito à experiência turística propriamente dita, as autoras dão destaque às referências históricas que, ao longo do tempo, agregaram valor aqueles atrativos.

Roberto Vilela e Ricardo Freitas historicizam o réveillon carioca, analisando como as festas de fim de ano se transformaram desde o século XIX. Os autores identificam cinco distintos momentos até chegarmos ao modelo atual de megaevento: nos oitocentos, o réveillon era uma festa cercada de aura cristã que acontecia entre o natal e o Dia de Reis. A passagem de ano, de uma forma geral, era desfrutada em casa, junto de familiares. Na virada do XIX para o XX, começam a surgir as festas em clubes onde orquestras ditavam o ritmo dos bailes. Também ali se verificam os primeiros cultos a Iemanjá realizados, em sua maioria, por escravizados ou libertos, nas praias de Santa Luzia e do Russel. Ainda nas primeiras décadas do XX, após a conclusão das reformas urbanas iniciadas por Pereira Passos, surge com forte apelo popular o réveillon carnavalesco na Praça Floriano Peixoto, que fazia as vezes de um pré-carnaval. A partir dos anos 1950, Tata Tancredo, sambista e pai de santo, a fim de dar mais visibilidade à umbanda, visando resistir ao preconceito e à repressão, começa a convocar os umbandistas a irem para Copacabana realizarem suas giras de louvação a Iemanjá. Em 1986, na gestão de Saturnino Braga, a prefeitura assume a organização logística da festa, com destaque para o esquema de trânsito. Com relação aos fogos de artifício e demais atrações, isso ficava a cargo dos comerciantes locais, hotéis e da Rádio Globo FM, que patrocinou a festa por alguns anos, de meados para o final da década de 1980. Mas foi só

a partir de 1993, primeira gestão César Maia, que o réveillon de Copacabana começou a ganhar os contornos de megaevento que verificamos ainda nos dias de hoje.

Luciene Carris, por meio de uma extensa pesquisa em periódicos como *Jornal do Brasil*, *Jornal do Comércio*, *Correio da Manhã*, *Gazeta de Notícias*, além do esforço de realizar uma série de entrevistas, investiga o passado do bairro Jardim Botânico, que abriga o parque homônimo. Nesse percurso, vai além do surgimento do Jardim Botânico por decreto de D. João VI em 1808 e do sentimento de “glamour” pela presença da Rede Globo de Televisão desde a década de 1960, chegando à constituição de um bairro proletário, que ainda resiste em algumas de suas vilas e ruas, clubes e celebrações.

Valéria Guimarães e Danilo Fontes analisam a emergência de um novo tipo de caminhante na cidade do Rio de Janeiro, que faz a leitura do Centro Histórico por meio dos modernos passeios conhecidos como walking tours, rolezinhos ou rolês. O trabalho chama a atenção para a maneira informal de organização dessas novas práticas turísticas e os novos públicos participantes, o uso das redes sociais como forma de agenciamento, o empreendedorismo social tematizando o turismo histórico, o sistema de colaboração voluntária no pagamento do profissional mediador (e a informalidade das relações trabalhistas), a importância dessas práticas democráticas e inclusivas no direito à cidade, e a valorização do patrimônio histórico do Centro da cidade do Rio de Janeiro a partir dessas iniciativas inovadoras.

Por fim, Julia Santos Cossermelli de Andrade investiga o contexto de fundação e a atuação de uma iniciativa de instrumentistas de choro na cidade do Rio de Janeiro intitulada Escola Portátil de Música – EPM, que vem formando desde 2000, uma quantidade relevante de alunos. Esse público novo, conhecedor do gênero, passa a frequentar novas rodas (como instrumentista ou como público), shows e alimentar um circuito musical que parecia esquecido, mas que, em realidade, figura (ao lado do samba, da bossa nova e do funk) como repertório sonoro

que identifica e distingue o Rio dentre outros destinos turísticos. A autora nos fala ainda das estratégias encontradas para formar público, criar espaços de troca e aprendizagem no choro, fazendo um contraponto aos interesses do mercado fonográfico, avesso ao gênero.

Resta o nosso anseio de que esta leitura estimule os passeios – objetivos e intelectuais - no corpo e na alma da cidade maravilhosa.

Amanda Danelli Costa

Antonio Edmilson Martins Rodrigues

Rio de Janeiro, 15 de outubro de 2023.

Parte I

A imagem turística do Rio de Janeiro em perspectiva

A circulação da paisagem carioca na Europa oitocentista como publicidade turística

Isabella Perrotta

Despertando a curiosidade

A invenção do turismo se dá no contexto romântico de amor pela natureza e valorização do sublime em oposição ao ambiente das cidades pós-industriais. Ele é movido pela curiosidade e pela “necessidade” de afastamento do dia-a-dia. “Não é um dado da natureza ou do Patrimônio Histórico”, e “nenhum lugar é ‘turístico em si” (BOYER, 2003, p. 16). O turismo é uma construção em constante evolução cultural, também sob constantes negociações entre atores internos e externos. O olhar do turista – para aquilo que, então, passa a ser turístico – é construído em relação ao seu oposto (as formas não-turísticas de experiência e de consciência social), e o processo dessa construção se dá por imagens e narrativas que ensinavam novos modos de ver, antes da consumação da viagem. Desde o século XVIII, o *Grand Tour* já podia ser entendido como um “testemunho ocular” de algo que se aprendia antes da experiência (URRY, 2001).

Pode-se dizer que a construção do Rio de Janeiro como um destino turístico se deu em função de três vetores: a grande

produção e circulação de imagens e narrativas de viajantes versando sobre a cidade, a incorporação de costumes europeus (tais como as viagens) na sociedade carioca e a modernização urbanística da cidade – os dois primeiros vetores relacionados ao século XIX, e o terceiro ao início do século XX (PERROTTA, 2011). Aqui nos deteremos na questão relacionada à circulação de imagens da paisagem (idílica) do Rio oitocentista, que acreditamos ser o vetor mais potente à época. Na segunda metade do século XIX, um forte impulso em relação às inovações tecnológicas e uma grande capacidade de circulação de pessoas levou à Europa imagens do Rio que correram o mundo em estampas avulsas, álbuns impressos, fotografias e cartões-postais, entre outros artefatos.

Até o século XIX, o Brasil-colônia tinha acesso restrito para viajantes – a entrada de forasteiros foi proibida em 1591 e, a partir de 1605, os estrangeiros que já residiam no Brasil receberam o prazo de um ano para daqui saírem – mas ainda assim há alguns poucos relatos e algumas poucas imagens produzidas sobre essas terras, pelo olhar estrangeiro, no período. É no momento em que o Rio se torna sede da Corte portuguesa que a cidade se transforma em objeto de atenção do olhar de artistas estrangeiros, configurando um dos maiores conjuntos iconográficos produzidos por viajantes.

O conjunto das produções editoriais e iconográficas sobre o Rio soma números impressionantes. Berger (1980) catalogou mais de 2.500 edições localizadas em coleções particulares brasileiras e bibliotecas de todo o mundo, produzidas no período entre 1531 (data da estada de Pero Lopes de Souza) a 1900, com descrições ou relatos sobre o Rio de Janeiro, descartando os textos manuscritos ou publicados em periódicos. A esta catalogação, somam-se muitos outros documentos históricos que só foram publicados posteriormente à edição do citado trabalho. Quanto à iconografia, Ferrez (2000) catalogou 4.500 obras, de mais de 450 artistas, que retrataram o Rio de Janeiro entre 1530 e 1890. São diversos aspectos da cidade produzidos em pinturas, aquarelas, desenhos e gravuras, não apenas sobre papel e tela, mas também em louças,

cristais, leques, papel moeda, papéis de carta e documentos comerciais, entre outros.

O Rio colonial tinha cerca de 80 mil habitantes, em sua maioria escrava e, a partir de 1808, a sua população livre cresce em 50%. Seu porto, então aberto às nações amigas, exhibe navios de bandeiras de diversas partes do mundo, passando a receber toda sorte de mercadorias, visitantes e imigrantes. A cidade deixa de ser guardada em segredo e passa a ser enormemente descrita e representada na literatura e na iconografia por essa população flutuante. Torna-se conhecida. Gera curiosidade. Torna-se um destino desejável.

A representação iconográfica idílica do Rio de Janeiro, à beira mar e emoldurado por montanhas com encostas de mata tropical, produzida pelos artistas viajantes do século XIX nem sempre correspondia às narrativas de outros tantos viajantes que descreveram a cidade como suja, mal-cheirosa e infestada por insetos pestilentos, principalmente moscas, pernilongos e baratas. Mas “além do Atlântico tudo era lenda, e, por isso os testemunhos dos viajantes passam a adquirir foro de verdade e as imagens que suscitam são tidas como evidências” (BELUZZO, 1994, v. I, p. 18).

As imagens da fauna, de indígenas e africanos e dos costumes da sociedade portuguesa no Brasil, sem dúvida, ajudaram a formular a ideia de uma terra exótica para o estrangeiro, mas a paisagem aparece com muito maior incidência no total do repertório de representações do Rio de Janeiro. Somadas às narrativas que exaltavam a baía de acesso ao porto da cidade, suas montanhas e floresta, estas imagens participariam da construção de um Rio de Janeiro como uma das cidades mais belas do mundo.

Creio que nenhuma descrição pode dar à pessoa que nunca pôs os olhos neste porto uma boa ideia da sua admirável beleza e grandiosidade. A entrada, ao meu ver, é a mais bonita que há no mundo. (MACQUARIE [1809] in FRANÇA, 2007).

Quando os viajantes estavam construindo suas narrativas e representações sobre o Rio, a paisagem já tinha se transformado em atrativo turístico. Segundo Urry (2001), o próprio caráter do *Grand Tour* se modificou. O “*Grand Tour* Clássico”, que privilegiava a “observação e registros neutros de galerias, museus, e artefatos altamente culturais”, voltou-se na direção do “*Grand Tour* Romântico”, que privilegiava a paisagem, a experiência particular e o sublime (URRY, 2001, p.19). De fato, alguns escritores românticos, como Goethe, participaram do *Grand Tour*, outros como Rousseau (que gostava de andar a pé pelo campo) realizaram viagens à Itália, à Suíça e ao Reno e relatavam essas experiências em suas obras.

A iconografia da paisagem carioca

O primeiro desenho da baía do Rio de Janeiro de que se tem notícia é de autor anônimo e localização atual desconhecida. Está referenciado na carta de Tomé de Sousa para o rei João III, datada de 1º de junho de 1553 (FERREZ, 2000). Ao longo do século XVI, as poucas imagens produzidas do Rio representavam detalhes da vida indígena, da flora, da fauna e dos produtos agrícolas, tão diversos da cultura europeia. Coube ao holandês Oliver van Noort o que Ferrez (2000, p. 16) chamou de “tentativa de paisagem do Rio de Janeiro” – um desenho esquemático da baía da cidade e a representação um tanto aleatória de sua cadeia de montanhas.

Com frequência, os elementos construídos dialogariam com a natureza na iconografia do Rio de Janeiro produzida no século XIX. A região da atual Praça XV (então porto de entrada e núcleo principal da cidade) com o palácio imperial e o chafariz triangular; as igrejas de N. S. da Glória, do mosteiro de São Bento e dos conventos de Santo Antônio e de Santa Teresa e a Ordem Terceira de São Francisco; o aqueduto da Carioca e o Passeio Público foram representados em numerosas imagens. Especialmente o aqueduto, inaugurado em 1750, surpreendia os viajantes pela monumentalidade de sua escala e por assemelhar-se

aos romanos, tão referenciados por artistas que já tinham visitado a Itália.

À medida que os viajantes penetravam na cidade, novos temas naturalísticos iam sendo descobertos – como a floresta, sua flora e quedas d'água –, e as vistas antes tomadas do mar (de fora para dentro), passaram a ser feitas do alto de seus morros (de dentro para fora), tendo a baía como fundo. Estas imagens – definidas pelos preceitos ideológicos, culturais, religiosos e imperialistas vigentes – valorizavam, claramente, aquilo que não era característico do lugar de origem dos artistas, em detrimento da preocupação em produzir informação fidedigna (PERROTTA, 2011).

Entre os artistas mais reconhecidamente ligados à iconografia do Rio de Janeiro pode-se citar três grupos principais: os franceses da intitulada Missão Artística Francesa, os austríacos da comitiva de dona Leopoldina, e um heterogêneo grupo de ingleses. Em relação ao primeiro grupo, para Schwarcz (2008), nunca existiu uma “Missão” nos moldes caracterizados pela historiografia, pois D. João não teria contratado artistas que antes serviam a Napoleão. Teriam sido os próprios artistas que, à procura de um exílio, se autoconvidaram a transferir-se para o Brasil para criarem uma Academia de Belas Artes. Entre eles, Jean Baptiste Debret – pintor de história – tornou-se, em nosso meio, o maior ícone entre os artistas viajantes que retrataram o Rio, embora fosse Nicolas-Antoine Taunay – pintor de paisagem – o mais renomado do grupo na Europa. No grupo dos austríacos, Thomas Ender é o nome mais importante da comissão que precedeu a chegada da arquiduquesa Leopoldina, que se casaria com dom Pedro I e se tornaria imperatriz do Brasil. Diferentemente dos dois primeiros grupos, os ingleses não estiveram organizados como uma comitiva única – alguns foram financiados por entidades promotoras do desenvolvimento científico e outros eram artistas amadores (militares, embaixadores, comerciantes, entre outras funções), posto que o domínio do desenho era um hábito entre os bem-nascidos

(BELLUZZO, 1994, v. III, p.31). Augustus Earle e Charles Landseer foram os únicos com formação acadêmica nas Belas Artes. Herdamos ainda importantes produções iconográficas de: Maria Graham (esposa de oficial, quando vem ao Brasil pela primeira vez), Emeric Essex Vidal (oficial de marinha), Willian Gore Ouseley (diplomata), Henry Chamberlain (tenente de artilharia que vem ao Brasil acompanhando seu pai, cônsul-geral da Inglaterra), Richard Bate (primeiro comerciante inglês a se estabelecer no Rio, em 1808, com negócio de instrumentos náuticos, óticos e matemáticos) e o reverendo Robert Walsh (capelão e médico da coroa britânica).

Algumas dessas produções logo transformaram-se em livros muito conhecidos – como *Journal of a voyage to Brazil, and residence there during part of the years 1821, 1822, 1823* (de Maria Graham, publicado na Inglaterra em 1824) ou *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (de Jean-Baptiste Debret, publicado na França em 1834) –, outras demoraram a ser divulgadas mas, em sua maioria, livros e imagens sobre o Rio eram editados na Europa. Aos poucos, as estampas (gravuras) passam a ser editadas por comerciantes estabelecidos no Rio de Janeiro, para consumo local. Ainda que esse consumo fosse realizado, em grande parte, por viajantes e a impressão, muitas vezes, continuasse a ser realizada na Europa. Os países de origem dessas obras eram centros nos quais as técnicas de gravura eram mais adiantadas ou onde parece ter havido um público ávido por esse tipo de iconografia.

Como algumas das empresas que iniciaram o negócio de estampas no Brasil eram filiais de empresas estrangeiras, havia o caminho inverso – a entrada no mercado europeu, potencialmente muito maior, das gravuras aqui produzidas. Para o público estrangeiro, além da notação de que o desenho fora feito in loco, a inclusão de personagens e tipos sociais locais à composição era um valor agregado que tinha mais importância do que o resultado estético da cena. Tratava-se de valorizar a realidade estrangeira (tropical, exótica), embora com evidente influência do romantismo pastoril, conforme a descrição abaixo.

Alguns dos primeiros, e importantes, álbuns de gravuras com cenas do Rio são: *Souvenirs de Rio de Janeiro*, datado de 1834 e assinado pelo litógrafo J. Steinmann, com imagens gravadas por Friedrich Salathé, na Suíça, e posteriormente impressas e aquareladas em Paris; *Rio de Janeiro Pitoresco*, de Buvelot e Moureau (c.1842-45), e *Brasílian Souvenir – A Selection of the most peculiar costumes of the Brazils* (sic.), de Ludwig e Briggs (c. 1845-46).

O álbum de Steinmann circulou primeiro pela Europa e depois no Rio, mas é provável que o seu repertório seja o mesmo das gravuras avulsas que o litógrafo, instalado no Rio, anunciara no *Jornal do Commercio*, em 1832. Todas as paisagens do álbum apresentavam-se emolduradas por uma cercadura de arabescos e folhagens, entremeadas por pequenas cenas com personagens e brasileiros (negros e índios), acrescidos de abacaxis e outros detalhes tropicais. As pranchas do álbum de Buvelot e Moureau apresentavam vistas da cidade, em destaque central, rodeadas por desenhos menores de personagens urbanos e detalhes da flora local. Já a edição de Ludwig e Briggs deixa completamente de lado a paisagem da cidade – que nestas alturas já era bastante conhecida –, para focar em personagens urbanos e cenas cotidianas. Nota-se, na seleção desses personagens e cenas, um olhar de curiosidade, uma lente de aumento para o diferente: guardas e policiais em uniformes paramentados, mascates e negras quitadeiras vendendo toda sorte de produtos, religiosos bonachões, negros (aparentemente) malemolentes sentados nas ruas, mulher sendo transportada numa liteira por dois escravos, etc. Apesar de os costumes da população brasileira – fossem de nobres ou escravos – soarem estranhos, curiosos, extravagantes ou ridículos para o estrangeiro, estas imagens não parecem ter tido a intenção explícita de ridicularizar, mas de exaltar o diferente.

Antes do álbum editado com Ludwig, por volta de 1840, Briggs já havia editado uma série numerada de estampas de tipos populares urbanos da cidade e seus costumes, também anunciada no *Jornal do Commercio* e, ainda antes disso (estimadamente entre

1830 e 1832), Steinmann também publicou personagens urbanos do Rio de Janeiro.

Os pintores ainda seriam a maioria entre os artistas instalados no Rio, mas além do espaço ocupado pela produção de estampas e gravuras, a fotografia vai encontrar terreno fértil para se desenvolver nos anos 1860. Assim como os artistas, muitos dos primeiros fotógrafos estrangeiros da cidade também estiveram vinculados a expedições científicas. Suas imagens estimulavam a curiosidade da população local e alimentava o imaginário dos viajantes estrangeiros que levavam para casa as imagens deste país, tornando-se mais um veículo importante de divulgação da paisagem carioca na Europa. Agora, revestida de “realidade”.

Outros meios de circulação da imagem do Rio de Janeiro

À produção de livros, estampas e fotografias com imagens do Rio e do Brasil somou-se a febre mundial dos cartões-postais, e também a fabricação de artefatos utilitários (especialmente porcelana) decorados com paisagens cariocas. Todos esses produtos atendiam ao mercado interno que passava a se interessar pelas informações e imagens da própria cidade e do país, e ao de viajantes que tinham a sua experiência local materializada e transportada para seus países de origem. Assim como a produção de literatura de viagem – altamente valorizada na Europa – parte destes produtos era fabricada e comercializada no exterior – no âmbito da ideia de internacionalização que povoava o imaginário do século XIX – aumentando, assim, a curiosidade e o interesse em relação ao Rio de Janeiro e ao Brasil.

Os artefatos utilitários e decorativos de porcelana, com paisagens do Rio, existiram desde o século XIX, mas foram mais comuns no início do século XX, procedentes principalmente da Holanda, Bélgica e Tchecoslováquia. Mas, um dos exemplos mais importantes, de aplicação da paisagem do Rio em peças decorativas são os vasos de vidro do artista *art nouveau* francês, Émile Gallé,

que talvez nunca tenha vindo ao Rio e produziria seus desenhos com base nas imagens que circulavam na Europa.

Neste cenário, o cartão-postal foi o veículo de maior abrangência. Foi o grande paradigma de um mundo moderno que se ampliava pela visualidade (de estampas, revistas ilustradas e fotografia – inclusive dos retratos de família). Foi também o símbolo da circulação de pessoas pelo mundo. Seu pequeno formato, o preço acessível, a facilidade de postagem, bem como a perfeição dos processos de impressão, associados à enorme variedade de temas e soluções artísticas, permitiam que se levassem pedaços do mundo ao mundo todo. O mundo, então, passou a ser colecionável. E, mais uma vez, foram estrangeiros os primeiros editores a veicularem as cenas pitorescas do Brasil, e do Rio, no pequeno retângulo de papel.

Outros veículos de divulgação do país, de forma geral, e da paisagem carioca especialmente, foram as grandes exposições universais, ocorridas em sua maioria na Europa, e os panoramas circulares – um fenômeno como meio de entretenimento de grande apelo popular. Nas exposições eram apresentados nossos produtos agrícolas e naturais e fotografias que tentavam mostrar a capital imperial como progressista e civilizada.

O sucesso das grandes exposições e dos panoramas acontece no bojo da modernidade pós revolução industrial. Quando as cidades ganhavam grandes espaços públicos, como parques, jardins e avenidas axiais que não só permitiam – mas provocavam – a circulação em massa e a *flanerie*. Com eles, “a possibilidade de uma audiência de massa, juntamente com a atmosfera de excitação visual e sensorial, abriu as portas para novas formas de entretenimento” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2001, p. 24). Educação visual, relações comerciais e entretenimento tornavam-se intimamente relacionados em eventos como esses que, na segunda metade do século XIX, mobilizavam o gosto popular.

Uma nova visualidade expositiva estava presente nas vitrines das grandes lojas de departamento, nas exposições das

academias de belas artes, nos museus temáticos e seus dioramas (representações tridimensionais muito realistas), nas exposições universais e nos panoramas. Todo esse conjunto de experiências contribuiu para os processos de formação de uma cultura visual, de unificação do gosto e para o desenvolvimento do prazer pelo entretenimento.

Panoramas

A grandeza da baía da entrada do Rio de Janeiro, capturava os olhares dos artistas por 360° e parecia não caber nos traços de uma única folha de papel. Assim, desde o início, a cidade demonstrou sua vocação para a representação panorâmica – juntos, os vários pedaços de papel tentavam fazer mostrar um horizonte sem fim. Entre desenhistas, pintores, gravuristas e fotógrafos, foram muitos os artistas que exploraram esta linguagem na representação da cidade a partir de um ponto alto que lhes dessem visão prospectiva ampla.

A primeira vista panorâmica conhecida do Rio é um desenho de 1695, do francês François Froger que ilustra a narrativa de uma viagem que ele fez entre 1695 e 1697, publicada em Paris em 1698. A imagem abrange desde a igreja de Santa Luzia até o morro do São Bento, tendo várias construções marcadas com letras que são identificadas em legenda. No século XVIII, uma gravura colorida com dois aspectos panorâmicos do Rio de Janeiro foi encartada na muito conhecida obra de John Barrow – Viagem a Cochinchina – sobre sua aventura de circunavegação entre 1792 e 93, editada na Inglaterra em 1806 e na França em 1807. Para manter a ideia de grandiosidade, esta página da encadernação era em formato maior e dobrada duas vezes. Um panorama litografado do Rio, com mais de um metro, também foi encartado, com várias dobras, em publicação de 1844, de Eugenio Rodriguez – oficial da Marinha siciliana que acompanhava a viagem de dona Thereza Cristina quando do seu casamento com dom Pedro. O mais extenso panorama

do Rio do início do século XIX é o conjunto de aquarelas do inglês Essex Vidal, com 5,31m e 5,44m, que guardam as características da tradição inglesa de pintura de marinhas, em que os navios em primeiro plano são pintados com precisão. De 1835 é o provável primeiro panorama impresso da cidade, cujo conjunto mede quase seis metros. Foi publicado originalmente, em Londres, sob a forma de álbum com dez pranchas de gravuras coloridas à mão, gravadas por J. Dickson a partir de quadros de Le Capelain, baseados em esboços originais feitos in loco por Edward Nicolle Jr. Outro panorama impresso do Rio de Janeiro foi tomado do morro do Castelo em esboços de Félix-Émile Taunay, posteriormente gravados e aquarelados por Friederich Salathé e editado por Jakob Steinmann em 1840. Mas aquele que vem sendo considerado “o mais belo panorama do Rio de Janeiro” é uma vista circular tomada do alto do morro do Castelo por William John Burchell – naturalista e artista inglês, pouco mencionado entre nós, que esteve no Brasil entre 1825 e 29. A obra em grafite e aquarela é dividida em oito folhas de 37 x 54 cm cada, formando um círculo cujo o comprimento linear de 432cm.

A vista panorâmica tornou-se o modelo paisagístico por excelência do século XIX, o que “demonstra uma profunda afinidade daquele século com a visão do todo ou de um espaço amplo” (BELUZZO, 1994 v. III, p. 50). Poderia ser formada por uma sequência de desenhos apresentados lado a lado (em plano), ou constituir uma imagem de 360º apresentada de forma circular. Neste caso, os diferentes quadros eram tomados de diferentes pontos de vista – a partir de uma mesma localização central, como o alto de um morro ou o centro da baía da entrada da cidade – de forma que cada parte guardasse um enquadramento próprio, mas juntos formassem uma imagem única. Os panoramas circulares variavam em escala, desde aqueles que podiam ser observados de cima (chamados de panoramas de salão), até aqueles montados dentro de uma estrutura própria – na qual o observador entrava num “cenário” e tinha a sensação de estar no local real – concebidos

como entretenimento comercial, que muito sucesso fizeram no século XIX.

A linguagem panorâmica esteve presente também nos registros fotográficos de que a cidade foi tema ao longo do século XIX e início do XX. Augusto Stahl, George Leuzinger e principalmente Gilberto Ferrez – “aficionado pela fotografia panorâmica” – tentaram mostrar a grandiosidade da cidade e a singularidade de sua paisagem por meio de desafios, pesquisas e experiências que a linguagem impunha (TURAZZI, 2005).

Na fotografia, o formato paisagem (horizontal) atingia em geral 20 cm x 40 cm e 25 cm x 50 cm; mais raramente 30 cm x 60 cm, sendo que Ferrez chegou a trabalhar com 80 cm. Mas, tal como as aquarelas ou gravuras, a fotografia panorâmica podia ser conseguida a partir de placas de dimensões convencionais que, quando justapostas em sequência, formavam imagens de grandes dimensões. Não necessitando, para isso, de câmera diferenciada ou negativo de formato especial, embora elas existissem.

Essa era uma contribuição, “essencialmente fotográfica” que se introduzia no universo de produção de panorâmicas. A imagem, de 110º a 190º, obtida em um suporte curvo ou plano, era produzida por um equipamento que, com o movimento da objetiva e/ou da câmera, reproduzia, sem interrupção, o movimento de varredura do olhar em um pequeno espaço de tempo (TURAZZI, 2005, p. 31).

A história da fotografia indica-nos que o formato panorâmico atendia a dois desejos inerentes a quase todos os fotógrafos do século XIX: o alargamento de seu campo visual e a valorização de suas obras (TURAZZI, 2005, p. 48).

Os panoramas circulares, construídos nas grandes cidades europeias, foram dirigidos para o entretenimento em grande escala. Embora tenham se tornado um fenômeno do final do século XIX, o invento ilusionista é creditado ao pintor irlandês Robert Barker, cuja patente é de 1787. Seu primeiro panorama –

o Leicester Square Panorama (vista de Leicester pintada a partir de desenhos de seu filho Henry Aston Barker) – foi inaugurado em maio de 1783, em Londres, e funcionou até 1864, instalado na rotunda projetada pelo arquiteto Mitchell.

A rotunda é uma construção circular projetada de forma a posicionar o observador no alto e no centro da mesma – como se estivesse num mirante, com guarda corpo – de onde pode se movimentar em todas as direções, visualizando por completo a pintura em painel de 360°. O campo visual do observador é totalmente preenchido pela imagem, de forma que não se vê o limite superior da imagem (devido a um toldo em forma cônica) e, entre a pintura e o balcão do mirante – na parte inferior – há uma profundidade preenchida por elementos cenográficos, de forma a não se perceber a pintura como um painel, mas sim como horizonte. Multidões deleitavam-se com a recriação realista (em geral de paisagens de cidades e batalhas épicas) que ia além dos panoramas pintados em algumas pranchas. Era uma experiência “multissensorial” que podia envolver atores ou efeitos cinéticos. Esse entretenimento que praticamente havia desaparecido em meados do século XIX, ressurgiu nos anos 1880 e 1890, quando a vista panorâmica já tinha se tornado um modelo paisagístico por excelência.

Muito sucesso fez panorama da *Compagnie Générale Transatlantique* apresentado na Exposição Universal de Paris, em 1889 (no período da exposição, contaram-se 17 panoramas instalados em Paris). O panorama Transatlântico foi o primeiro a explorar o movimento (um painel cenográfico simulando o balanço do navio), além de ter atores que interagiam com o público.

Se o potencial de comunicação da imagem é poderoso, propiciando seu uso político e publicitário imagina-se que o feito ilusionista e grandioso dos panoramas circulares tenha multiplicado este potencial. O público que acorria à atração ilusionista da viagem de transatlântico incluía tanto camponeses e representantes de classes trabalhadoras que nunca tinham visto o mar – e se surpreendiam com tudo – quanto aqueles mais

abastados que já haviam feito viagens de navio – e podiam julgar a qualidade da simulação (SCHWARTZ, 2001, p. 433). Imagina-se que com tal espetáculo a companhia marítima esperasse atrair novos consumidores para o seu serviço, embora os custos de uma grande viagem ainda não fossem acessíveis ao grande público.

O primeiro panorama circular da cidade do Rio de Janeiro foi exposto, em 1824, em rotunda localizada no *boulevard Montmartre*, em Paris. Na opinião do diplomata brasileiro Borges de Barros “(...) nada podia vir mais a propósito do que se apresentar a Capital do Império Brasileiro, tal qual, no centro de Paris: tenho tirado o partido que posso da feliz sensação produzida geralmente” (BORGES DE BARROS, *apud* SANTOS, 2008, p. 63).

Tal panorama era uma pintura do francês Guilherme Frederico Ronmy, de vista tomada do morro do Castelo, com base em desenhos de Félix Émile Taunay (os mesmos do panorama gravado por Friederich Salathé, 1840, já citado), executada com a colaboração de Pierre Prévost (que já tinha pintado os panoramas de Paris, Amsterdã, Roma, Nápoles, Atenas, Jerusalém e Constantinopla). Para o período de exibição, foi editado uma *Notice historique et explicative du panorama de Rio de Janeiro* que era distribuída aos visitantes. Tais folhetos eram muito comuns nessas exibições, e alguns são as únicas descrições (e provas de existência) de panoramas perdidos. É exatamente em função da existência de um outro panfleto impresso para distribuição aos visitantes, que se sabe da existência de um panorama do Rio de Janeiro, pintado por Robert Burford, exposto em Londres em 1827.

Outro panorama do Rio de Janeiro que circulou pela Europa foi o do pintor catarinense Victor Meirelles – artista de pintura histórica, com fortes vínculos com o Império brasileiro. Seu panorama foi originalmente idealizado como parte integrante do pavilhão brasileiro na Exposição Internacional de Bruxelas em 1888. Trata-se de uma vista tomada a partir do alto do morro de Santo Antônio que o brasileiro executou em parceria com o belga Henri Langerock. Depois de dois anos de trabalho, a pintura foi concluída na Bélgica, onde foi exposta em 1887. Em 1889, o painel

foi levado à Exposição Universal de Paris. Aí foi um investimento comercial do próprio artista, que alugou um terreno naquela cidade para a sua exibição, por um ano e meio. Embora estivesse bem localizado e incluído no programa oficial da exposição, o panorama não ficou dentro do espaço principal da mostra em função da demora do Brasil em confirmar sua participação no evento. Também pelo mesmo motivo ficou fora de grande parte do material de divulgação (COELHO, 2007). Depois o panorama esteve disponível para visita pública em uma rotunda instalada, pelo próprio Meirelles, na Praça XV, no Rio de Janeiro.

Para Chiavari (2000), o panorama de Meirelles instalado em uma rotunda em frente ao Paço Imperial, em 1891, foi o primeiro reconhecimento da própria cidade – que então construía seus palacetes de costas para o mar – à sua paisagem. Mas a obra pretendia mostrar não apenas as belezas naturais do Rio, mas também “uma cidade tão densamente edificada e conseqüentemente tão densamente habitada”, que pudesse desmentir as crenças de que fosse “infestada de animais bravios e indômitos selvagens”. Pretendia promover “uma imagem higiênica da cidade” e assim incentivar a imigração e os investimentos estrangeiros (COELHO, 2007, p. 115), no âmbito de uma estratégia do imperador Pedro II.

Victor Meirelles executou outros dois panoramas relacionados à história do Brasil (Descobrimento e Revolta da Armada) mas, por ser um artista intimamente ligado ao poder imperial, depois da proclamação da República passou a ser menosprezado pelas elites da arte do novo regime. Nenhuma foto, nenhum resquício desse (com certeza) fabuloso registro da cidade foi preservado.

A cidade-panorama e o panorama atual da cidade – sempre turística

Neste texto, defendemos que a enorme produção de imagens e narrativas sobre o Rio de Janeiro, produzidas por centenas de viajantes estrangeiros, e a sua circulação pela Europa, nos

mais diversos suportes, foram responsáveis por fazer da cidade um destino desejável. Ou seja: foram uma eficiente publicidade turística.

De todas as representações imagéticas, os panoramas de 360°, sem dúvida, foram os mais convincentes sobre as belezas da cidade. O panorama teve relação direta com a visão de todo que caracterizou o século XIX, quando se produziu grandes almanaques e grandes exposições. A própria Torre Eiffel – com a visão panorâmica que proporcionava – pode ser considerada um símbolo desta atitude.

O Rio de Janeiro, com seu horizonte simbólico, era a cidade-panorama brasileira. Síntese do país e do projeto que para ele tiveram o Império e a República nascente. Também síntese das mazelas de nossa sociedade e dos limites da modernidade que se impunha.

No momento em que esse texto estava sendo escrito, o Rio passava por um de seus piores momentos enquanto urbe, visível nas suas calçadas dilaceradas e por milhares de pessoas em situação de rua. Além de todo tipo de descaso, por parte da administração pública municipal, em áreas como saúde, educação e cultura; por parte do governo estadual, sofremos com a poluição da água que abastece a cidade. Mas é carnaval e há alegria no ar. De alguma forma, a construção de um imaginário idílico oitocentista ainda está no discurso e no inconsciente coletivo do carioca que louva o mito da cidade maravilhosa. E ainda traz multidões de turistas em busca do exótico do seu povo e da beleza de sua paisagem.

Referências

BERGER, Paulo. *Bibliografia do Rio de Janeiro de viajantes e autores estrangeiros 1531-1900*. Rio de Janeiro: Seec, 1980.

BOYER, Marc. *História do Turismo de Massa*. Bauru e Salvador: Edusc/Edufba, 2003.

BELUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. I. Imaginário do novo mundo & III. A construção da paisagem. São Paulo: Metalivros, 1994.

CHIAVARI, Maria Pace, Os ícones na paisagem do Rio de Janeiro: um encontro com a própria identidade. In.: MARTINS, Carlos (org.). *A paisagem carioca*. Rio de Janeiro: Prefeitura/Museu de Arte Moderna, 2000.

COELHO, Mário César. *Os panoramas perdidos de Victor Meirelles*. Aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: 2007.

FERREZ, Gilberto. *Iconografia do Rio de Janeiro 1530-1890* Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 2000, 2v.

FRANÇA (org.). *Mulheres viajantes do Brasil (1764-1820)*: Jemina Kindersley, Elizabeth Macquarie, Rose Freycinet. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

PERROTTA, Isabella. *Desenhando um paraíso tropical*. A construção do Rio de Janeiro como um Destino Turístico. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em História, CPDOC-FGV. Rio de Janeiro: 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil*. Nicolas Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de dom João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TURAZZI, Maria Inez. A vontade panorâmica. In.: INSTITUTO MOREIRA SALLES, *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

URRY, John. *O olhar do turista: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: SESC/Studio Nobel, 2007.

Marc Ferrez, empresário: cartões-postais e cinema, artefatos de uma imagem turística moderna da cidade do Rio de Janeiro

Amanda Danelli Costa

À guisa de introdução

A relação intensa com as artes e com a tecnologia como elemento de progresso que Marc Ferrez apresentou ao longo da sua vida profissional pode estar vinculada à herança de ter tido antepassados seus vinculados à Missão Artística Francesa no Brasil, que tentaram empreender e inovar em terras brasileiras. Seus pais e tios chegaram ao Brasil em 1817. Ainda criança, perdeu pai e mãe, sendo enviado a Paris para completar seus estudos básicos, permanecendo por lá cerca de dez anos. No retorno ao Brasil, trabalhou na Casa Leuzinger, onde Franz Keller, genro de Georges Leuzinger, ensinou o ofício da fotografia a Marc Ferrez. Leuzinger, antes de Marc Ferrez, já integrava o ofício da fotografia à venda de objetos para fotógrafos, o que demonstra que essa associação não era rara. Assim como aprendeu a fotografar com outros fotógrafos, Ferrez também atuou como ‘professor’ de alguns amadores, como fora o caso de Augusto Malta, já na virada do século XIX para o XX, aprendizado fundamental para que ele depois pudesse exercer

o cargo de fotógrafo-oficial da prefeitura do Rio de Janeiro. Em 1865, Marc Ferrez se estabeleceu – fundou a Marc Ferrez & C, depois a Casa Marc Ferrez e então a Marc Ferrez & filhos – e poucos anos depois passou a anunciar seus serviços no Almanak Laemmert, periódico vinculado a um importante estabelecimento gráfico dos oitocentos brasileiro, no qual também se vendiam álbuns e imagens fotográficas. Em 1873, apenas oito anos depois de estabelecido, o estúdio de Marc Ferrez pegou fogo. Graças ao amigo e colega de ofício, Julio Charles Chaigneau, um dos mais importantes comerciantes de artigos fotográficos, Ferrez obteve emprestada a quantia necessária para viajar à Europa e adquirir tudo o quanto era necessário para novamente se estabelecer. Nos anos 1870 acumulou ainda outras experiências relevantes, como a sua atuação na Comissão Geográfica e Geológica do Império e, posteriormente, na Marinha Imperial (KOSSOY, 2002, p. 136-137).

De acordo com KOSSOY, “Ferrez foi um mestre no emprego das chapas de grande formato para vistas panorâmicas desde os tempos dos negativos à base de colódio úmido; era um incansável pesquisador de novos meios” (2002, p.137), buscando sempre obter os melhores resultados, conjugando qualidade técnica e visão estética. Participou de diferentes edições das exposições universais, enviando material que ajudou a divulgar o estágio de desenvolvimento da fotografia e do país mundo afora, como aconteceu com os retratos dos índios botocudos, suas paisagens e as reportagens sobre a agricultura, grandes obras como as estradas férreas e a indústria, alcançando especialmente o público europeu. Dos concursos que participou, obteve algumas vezes importantes resultados. Marc Ferrez dedicou-se tanto à divulgação de sua obra como dos serviços e alcance de sua empresa. Segundo Gilberto Ferrez, em 1881, o fotógrafo informava que seu estabelecimento possuía “1500 clichés de diferentes tamanhos, para estereoscópios, cartões-álbuns, cartões-touristas e panoramas pequenos” (FERREZ, 1984, p. 223). Para além das vistas avulsas, Ferrez produziu vários álbuns

sobre temas brasileiros, que eram vendidos especialmente para turistas. No entanto, além do ofício de fotógrafo, somou-se outra atividade, particularmente relevante para este projeto: a de comerciante e representante de produtos e artigos para a fotografia, que começou a desenvolver nos anos 1880. Em 1884, Ferrez anunciava aos clientes que acabara de receber “lanternas para aumento e também aparelhos e objectivos com os últimos aperfeiçoamentos; obturadores modernos e cartões de todos os tamanhos e qualidades” (Jornal do Commercio, 24 março de 1884, p. 4). KOSSOY (2002, p. 138) nos informa que o fotógrafo, também empresário, nessas últimas décadas do século XIX já concorria com empresas de importação de artigos fotográficos, exclusivamente dedicadas a este ramo comercial. Em 1891, Ferrez informava ser o único agente das objectivas Dallmeyer de Londres, bem como das chapas Wratten e Wainright (Jornal do Commercio, 18 de out. de 1891, p. 10). Depois de seu filho Julio ter recebido a representação da Pathé-Frères, em 1905, e atento aos avanços técnicos e aos seus impactos na vida moderna, Marc Ferrez, em 1907, inaugurou o cine Pathé na recém-aberta Avenida Central (FERREZ, 1984, p. 228). Atento à cena do progresso, Ferrez atendeu ainda à demanda de registrar as fachadas dos prédios construídos na Avenida Central, reunindo todas as imagens em um álbum.

Cartões-postais – mais que um *souvenir* das viagens

Ferrez e outros poucos fotógrafos paisagistas contemporâneos a ele investiam na produção e venda de imagens pitorescas para estrangeiros que estivessem de viagem pelo Rio de Janeiro, inclusive como maneira de garantir o próprio sustento. Naqueles anos, os fotógrafos retratistas poderiam ter mais sucesso financeiro haja vista a moda de registrar-se dos grupos sociais mais abastados, no entanto, seu interesse pelas viagens e descobertas implicava em um gosto pelo gênero da paisagem e dos panoramas a fim de traduzir e transmitir as melhores noções dos lugares por onde passava. Muitas das fotografias feitas por

Marc Ferrez se repetem em várias das coleções existentes, o que nos permite inferir que o fotógrafo produzia diversas cópias das mesmas imagens, muitas das vezes atualizando os seus usos, como aconteceu frequentemente com os seus cartões-postais. Tão logo aparecera o cartão-postal, Ferrez já se preocupava em mandar imprimir algumas de suas fotografias na Europa de acordo com esse novo modelo – fotográfico e de correspondência – introduzindo os cartões-postais no Brasil.

Um ano depois da invenção do instantâneo, desenhistas e pintores franceses encontraram uma utilização rentável para as imagens saídas da Kodak: criam o cartão-postal ilustrado, feito a partir da fotografia. Mais uma vez, a fotografia dialogava com a pintura. Punha suas lentes para fixar e divulgar partes de vilas e cidades já consagradas por sua importância comercial, histórica, etc. Por mais realistas que fossem os cartões pintados, suas imagens não logravam ultrapassar a sensação de realidade, produzida pelas imagens fotográficas, ilustradas ou não. De mais a mais, os cartões-postais fotográficos eram infinitamente mais econômicos e, portanto, mais comercializáveis. (BORGES, 2005, p. 59)

O sucesso do cartão-postal fez com que muito rapidamente os fotógrafos e empresários ligados à fotografia passassem a investir fortemente na produção de uma série de vistas sobre paisagens urbanas e rurais, monumentos, cenas, figuras e atividades pitorescas a fim de comercializá-las para turistas e viajantes como registros fiéis dos locais por onde passavam ou por onde desejavam passar. De certo modo, o cartão-postal se tornava um fetiche entre os turistas por três razões em especial: primeiro porque era um registro suficientemente fiel das vistas e da vida moderna, funcionando como gatilho que acionasse a memória daqueles que visitaram algum destino; em segundo lugar porque ele atesta que se esteve de passagem por alguma cidade, especialmente se o cartão-postal era enviado dali, seguindo com selos, etc, o que conferia certo status social ao remetente; por fim porque o cartão-postal conjugava uma maneira muito moderna e atualizada de correspondência, expondo simultaneamente imagem

e mensagem, fazendo com que ambas circulassem mais livremente, desafiando fronteiras. De algum modo, o turista ou viajante que partilhava cartões-postais com seus conhecidos atestava, através desse artifício de comunicação, como ele mesmo participava e figurava no mundo moderno e civilizado, que ampliava, inclusive via avanços técnicos – trem, eletricidade, telegrama, telefone, fotografia, cinema –, os ambientes e as possibilidades das viagens e do lazer.

A identificação entre modernidade e cartão-postal não se reduz à sua linguagem iconográfica. Na realidade, o cartão-postal é também uma modalidade nova de correspondência. É uma comunicação constituída de texto e imagem visual que ultrapassa dois tipos de fronteiras. A espacial, geográfica, e a da individualidade da correspondência. As palavras do emitente livres do sigilo que os envelopes garantem aos textos das cartas vão se socializando até chegarem ao destinatário (BORGES, 2005, p. 61)

Sabe-se que desde os primeiros viajantes apresentou-se uma demanda por produção de registros das etapas e momentos da viagem. Durante a modernidade, nos *Grands Tours*, era extremamente desejável que os jovens aristocratas, seguidos dos jovens burgueses, ou bem aprendessem técnicas de desenho ou contratassem desenhistas para registrarem monumentos, ruínas, artefatos antiquários que não só contribuiriam para o processo de formação daquele que viajava, mas que também contribuiria para estimular e orientar futuros viajantes. A invenção da fotografia em meados do século XIX e o aparecimento do cartão-postal poucas décadas depois colaborou para que se atualizasse a técnica de registro, que então se tornava ainda mais fiel, acrescida do valor de prova. Vista por essa perspectiva, a imagem fotográfica apaziguava os anseios racionalistas de reprodução e entendimento do mundo, comungando das noções positivas de progresso e civilidade. Se as cidades e os corpos eram o locus privilegiado da ação modernizadora e civilizatória, era papel da fotografia apresentar tanto o que se transformava, como registrar o futuro

através das imagens das cidades renovadas e também de divulgar o pitoresco como o “outro”, do qual se buscava se diferenciar. Os postais da Avenida Central e dos trabalhadores urbanos ou dos botocudos de Marc Ferrez tem claramente a função de, provocando maravilhamento, contribuir para que se celebre as imagens e os imaginários de um mundo moderno e civilizado.

As grandes mudanças vividas pelo Rio de Janeiro até o início do século transformaram a paisagem da cidade, possibilitando a produção de imagens de um Rio moderno, civilizado retratado nos cartões-postais por importantes fotógrafos dessa *Belle Époque*, como Augusto Malta e Marc Ferrez. Os cartões-postais passaram a ser o principal meio de correspondência particular brasileira e as paisagens do Rio de Janeiro, neles retratadas passaram a circular pelo mundo, despertando o interesse de muitas pessoas em conhecer as paisagens cariocas. (MACHADO, 2002)

Entre os anúncios do *Guide des Etats Unis du Brésil*, de Olavo Bilac, Guimarães Passos e Bandeira Jr, vemos propaganda da *Photographie Leterre*, localizada na Rua da Carioca, aberta de dia e de noite, contando ainda com uma exposição permanente; da Maison Gradim, na Rua da Quitanda, que vendia uma série de publicações estrangeiras, cartões postais “dos melhores ateliês da Europa e da América” (1904, p. 305, tradução livre), bem como cartões postais do Brasil e vistas panorâmicas do Rio de Janeiro; e da Bastos Dias Photographie, na Rua Gonçalves Dias, que vendia aparelhos, acessórios, produtos químicos utilizados no processo de ampliação das fotografias e anunciava “laboratório à disposição dos amadores” (1904, p. 310, tradução livre).

Se concordarmos que uma viagem se dá em três tempos – antes da viagem, o tempo de planejamento; durante a viagem, quando se vive o deslocamento nos espaços e as experiências turísticas propriamente ditas; e depois da viagem, quando se estruturam, entre outras coisas, as memórias da viagem – teremos no cartão-postal um artefato articulador desses três tempos porque, em geral, as pessoas se motivam a viajar desejosas de conhecer os ‘cartões-postais’ consagrados de uma cidade, imagens

de atrativos de destinos turísticos fixadas nos imaginários através de materiais de propaganda nas mais diversas mídias, entre elas o cartão-postal propriamente dito. Depois, durante a viagem, quando é comum que se adquira cartões-postais, com o fito de garantir um registro dos locais visitados ou ainda para presentear outras pessoas e dar notícias da viagem. E por fim, quando o passeio termina e os postais assumem o lugar de souvenir, cumprindo seu destino como matéria da memória, ancorando lembranças sobre os lugares visitados.

Cinema – um moderno divertimento

Nessa mesma linha, na Exposição Universal de Paris de 1900, os irmãos Lumière patrocinaram apresentações abertas do seu cinematógrafo. Absoluto sucesso de público – não tanto quanto as fotografias que ainda atraíam muito mais gente – sabemos que “as 326 sessões deste espetáculo, de 15 de maio a 12 de novembro, foram vistas por quase 1,5 milhão de pessoas” (TOULET, 1991, p. 15-16, tradução livre). Os primeiros filmes que apareceram no fim do século XIX foram exibidos nos espaços de lazer que já existiam como circos, feiras, parques de diversões, teatros de mágica e ilusionismo, cafés e vaudevilles. Somado o atrativo do cinematógrafo, todos esses ambientes ficaram cada vez mais concorridos, especialmente os vaudevilles, que pouco a pouco foram deixando seu caráter erótico de lado a fim de atrair os públicos mais variados. É justamente neste contexto de entusiasmo com o cinema que precisamos compreender a empreitada de Ferrez e seus filhos na abertura do Pathé, o terceiro cinema da cidade do Rio de Janeiro, na Avenida Central, um dos endereços preferidos pelos donos de cinema porque os prédios que ali foram sendo erguidos já contavam com rede elétrica, o que facilitava a instalação das salas de exibição nos seus andares térreos.

A empresa Pathé-Frères, com sede em Paris, cuja marca registrada era um galo vermelho, esteve à frente da industrialização

do cinema em todo o mundo porque contava com várias agências que vendiam seus produtos nos mais diferentes lugares, o que resultou em um sistema avançado de produção e distribuição, entre 1904 e 1906. Neste ano a Pathé

estava lançando de três a seis filmes por semana e copiando cerca de 24 mil metros de película por dia. Naquele outono, a empresa elevou esses números para uma média de seis títulos por semana e 30 mil metros de cópias por dia (ABEL, 2004, p. 220).

Entre os primeiros distribuidores da Pathé, fora dos Estados Unidos, estavam Moscou (fevereiro de 1904), Bruxelas (outubro de 1904), Berlim (março de 1905), Viena (julho de 1905), São Petersburgo (dezembro de 1905), Amsterdã (janeiro de 1906), Barcelona (fevereiro de 1906), Milão (maio de 1906), Londres (julho de 1906) e Odessa (julho de 1906). (ABEL, 2004, p. 242)

Uma vez articulado um ambiente específico para a exibição dos filmes, o cinema se tornou um lugar de lazer concorridíssimo, atestando ele também o avançado estágio de civilidade e modernidade que alcançavam as cidades. O momento da industrialização do cinema logo após a virada do XIX para o XX se mostra como um fato específico da modernidade porque conjuga diversos elementos caros àquele momento como a produção de “uma nova tecnologia de percepção, reprodução e representação; uma nova mercadoria cultural de produção e consumo de massa; um novo espaço de congregação social na esfera pública” (ABEL, 2004, p. 215).

Melo (2004) nos sinaliza que além do esporte e da dança, o cinema era também uma das principais manifestações da indústria cultural e do lazer justamente porque se adequava ao gosto das camadas médias urbanas alinhadas à perspectiva do progresso técnico, articulando uma série de qualidades modernas – o movimento, a velocidade, o frenesi e a excitação dos sentidos, o fato de se constituir como um aparato científico e ainda a experiência da multidão. Tais aspectos dos divertimentos cariocas, associados às recentes reformas urbanas, atualizavam a

cidade em consonância com o paradigma de civilidade ocidental em vigor.

Nas telas dos cinematógrafos, inseridas as fitas brasileiras em programas que contavam com fitas rodadas nos países europeus, estabelecia-se uma continuidade simbólica entre a Europa e o Brasil. A ilusão de cidade progressista era ainda uma vez ressaltada porque, de acordo com o que se apreende pelas crônicas de Pimentel, eram cinematografadas apenas as ruas recém-reformadas, pelas quais circulavam homens e mulheres vestidos segundo a última moda de Paris. Somavam-se a elas as cenas tomadas no belo panorama natural da cidade, como, por exemplo, as regatas ocorridas na Baía de Guanabara. Os demais sítios – ou seja, grande parte da cidade – eram postos na penumbra, bem como a população pobre que os habitava. Na ilusão construída pelo cinema, o Rio elegante, mimese da Europa, parecia ser o único existente. (CARVALHO, 2014, p. 12-13)

É importante salientarmos que na primeira década do século XX, as elites e as classes médias urbanas da capital-federal gozavam momentos e situações de lazer fundamentalmente nos espaços fechados da cidade: cafés, confeitarias, restaurantes, cafés-concerto, teatros e cinemas estavam entre os principais divertimentos daquela sociedade, ocupando com a sua programação, especialmente se nos referirmos aos teatros e cinemas, as páginas dos jornais de grande circulação, figurando também entre as sugestões presentes em guias de viagens, como o *Guide des Etats Unis du Brésil*, que trazia entre seus anúncios uma propaganda do Salão Paris no Rio, localizado na Rua do Ouvidor, onde se encontravam as “melhores novidades”, como as “magníficas sessões de cinematógrafo” (1904, p. 319, tradução livre). Vale o registro de que os anúncios do mesmo guia dão notícia de que havia ainda um Salão Paris em Campos, filial do Paris no Rio, que também contava com exhibições de cinematógrafo, cujo proprietário era ninguém menos que Paschoal Segreto, provavelmente o mais importante dentre os empresários dos divertimentos no Rio de Janeiro.

Considerações finais

Observamos a atuação de Marc Ferrez como empresário, para além do ofício de fotógrafo, como alguém que estava particularmente interessado e atualizado quanto aos avanços técnicos – e por que não quanto às transformações subjetivas dos observadores? – que se faziam experimentar na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do XX. Mais do que isso, vemos que duas dessas atividades – a produção e comercialização de cartões-postais e a administração de um cinema associada à representação e venda de produtos ligados à fotografia e ao cinema – tem estreita relação com as atividades de lazer e os deslocamentos por turismo que estavam em franca ampliação naquele momento. Fotografia e cinema por um lado, assim como novas atividades de lazer e turismo por outro, estão atavicamente associados:

1 - às transformações que a subjetividade moderna enfrentou na virada do século XVIII para o XIX;

2 - aos avanços técnicos dos oitocentos e;

3 - aos paradigmas racionalistas de modernização, progresso e civilidade que orientavam a Europa e as Américas durante o XIX e até a experiência das guerras mundiais.

Referências

ABEL, Richard. In the Belly of the Beast: The Early Years of Pathé-Frères. *Film History*, v. 5, n. 4, p.363-85, 1993.

ABEL, Richard. Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano. In.: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. (org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac &Naify, 2004.

ABEL, Richard. *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914*. Los Angeles: University of California Press, 1994.

BARREIRO, José Carlos. *Imaginário e viajantes no Brasil do século XIX: cultura e cotidiano, tradição e resistência*. São Paulo: UNESP, 2002.

BARROS; MOREL. *Palavra, imagem e poder: o surgimento da imprensa no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In.: BENJAMIN,

Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, Paulo. *O Rio de Janeiro no Cartão Postal 1900-1930*. Rio de Janeiro: RIOARTE, 1983.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

CARVALHO, Danielle Crepaldi. Fragmentos da cidade cartão-postal: o Rio de Janeiro no cinema documentário e ficcional dos anos 1900-1930. *Rebeca*, a. 3, ed. 5, 2014.

CRARY, Johnathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

COUTO, Ronaldo Graça (coord.) *A marinha por Marc Ferrez, 1880-1910*. Rio de Janeiro: Indez/Verolme, 1986.

FABRIS, Annateresa. *Usos e funções da fotografia no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1992.

FAMÍLIA FERREZ: novas revelações. *Catálogo da Exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, de 26 de fevereiro a 27 de abril de 2008*. Textos de Padro Karp Vasquez e Lygia Segala. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008.

FERREZ, Gilberto; NAEF, Weston. Pioneer photographers of Brazil, 1840-1920. *The center for inter-american relations*, Library of Congress, 1976.

FERREZ, Gilberto. Os irmãos Ferrez da Missão artística francesa. *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Separata do volume 275. Abril-junho de 1967. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1968.

FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil. 1840-1900*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

FERREZ, Gilberto. *O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez*. Paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro, 1865-1918. São Paulo: Ed. Ex Libris, 1984.

FERREZ, Gilberto. *Um passeio a Petrópolis em companhia do fotógrafo Marc Ferrez*. Rio de Janeiro: Banco Boa Vista, 1993.

FERREZ, Gilberto. *Bahia*. Velhas fotografias, 1858-1900. Rio de Janeiro: Kosmos, 1989.

FERREZ, Gilberto. *Velhas fotografias pernambucanas, 1851-1890*. Rio de Janeiro: Campo Visual, 1988.

FERREZ, Gilberto. *O Álbum da Av. Central: um documento fotográfico*

da construção da Avenida Rio Branco. Rio de Janeiro: Ex-Libris/João Fortes Engenharia, 1982.

KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O Olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

KOSSOY, Boris. *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil – século XIX*. Rio de Janeiro: Editora Funarte, 1980.

LAGO, Bia; Pedro Corrêa do. *Os fotógrafos do Império*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.

MACHADO, Marcello de Barros Tomé. Cartões-postais: a produção do espaço turístico do Rio de Janeiro na modernidade. *Revista Geo-paisagem*, v. 1, n. 1, 2002.

MELO, Victor Andrade de. *Cidade Sportiva*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

MELO, Victor Andrade de. Esporte, imagem, cinema: diálogos. *Relatório de pesquisa/pós-doutorado em Estudos Culturais*. Rio de Janeiro: Programa Avançado de Cultura Contemporânea, 2004. Disponível em: <http://www.ceme.eefd.ufjf.br/cinema>

TOULET, Emmanuelle. Cinema at the Universal Exposition: Persistence of Vision. *The Journal of the Film Faculty of The City University of New York, Early Cinema – From Origins to 1913*, n. 9, p. 10-36, 1991.

TURAZZI, Maria Inez. *Marc Ferrez*. Rio de Janeiro: Cosac & Naif, 2000.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo- 1839/1889*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

TURAZZI, Maria Inez. Literatura fotográfica e estudos biográficos: algumas reflexões em torno da obra do fotógrafo Marc Ferrez. *Boletim do Centro de Pesquisa de Arte e Fotografia da Escola de Comunicação e Artes da USP*, n. 2, p. 57-63, 2007.

VASQUEZ, Pedro Karp. *D. Pedro II e a fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Index, [s.d.].

VASQUEZ, Pedro Karp. *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

VASQUEZ, Pedro Karp. *Postaes do Brazil: 1893-1930*. São Paulo: Metalivros, 2002.

VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo:

Metalivros, 2003.

VELLOSO, Verónica Pimenta. Cartões postais: imagens do progresso (1900-1910). *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, v. 7, n. 3, 2001.

ZENHA, Celeste. O negócio das 'vistas do Rio de Janeiro': imagens da cidade imperial e da escravidão. *Estudos Históricos*, n. 34, 2004.

A Exposição Universal de 1922 e as expectativas sobre a transformação do Rio de Janeiro em uma cidade turística.

Lara Jogaib Nunes

Leila Bianchi Aguiar

No início da década de 1920, o Rio de Janeiro apresentava uma nova aparência urbanística, já distante da estética do período colonial. Desde o início do século XX, a cidade passou por sucessivas transformações de adequação do seu espaço físico e sua área mais central passou a ter traçados das ruas e equipamentos urbanos semelhantes aos de grandes cidades europeias.

Neste capítulo, buscamos analisar a Exposição Universal comemorativa do Centenário da Independência brasileira, inaugurada no dia 7 de setembro de 1922, e seu significado para uma História do Turismo no Brasil, campo que vem, na última década, consolidando-se entre historiadores.

Planejada como parte de um quadro mais amplo das exposições, realizadas desde as últimas décadas do século XIX, nos epicentros do desenvolvimento urbano e industrial, o evento procurou exaltar aspectos da modernidade e do desenvolvimento econômico brasileiro. Argentina, Bélgica, Dinamarca, Estados

Unidos, França, Holanda e Reino Unido foram algumas das nações que participaram da edição brasileira, que, por isso, tornou-se internacional.

O propósito do evento era exibir ao mundo o desenvolvimento industrial e científico, a modernização e o progresso do país

vendo aqui os frutos do nosso trabalho, completando além, nas indústrias, na agricultura, no comércio, nas artes liberais, nas belas artes, o resultado de nossos esforços, o estrangeiro inteligente compreenderá as possibilidades infinitas do Brasil (A EXPOSIÇÃO, set e out 1922, p. 64).

“Possibilidades infinitas do Brasil”: preparativos e expectativas da Exposição Universal de 1922

A expectativa da imprensa sobre o evento era grande, o que ficava evidente nas matérias publicadas nos periódicos da época. Regularmente, eles divulgavam notícias sobre as embarcações que traziam visitantes estrangeiros e de outros estados brasileiros para participarem da Exposição na então capital-federal.

O anseio em relação à projeção internacional da cidade era acompanhado por preocupações com a sua salubridade, o que serviu como um dos principais argumentos para a derrubada do morro do Castelo, objetivo central da remodelação urbana da cidade durante a gestão do prefeito Carlos Sampaio (GAZETA, 09.07.1922, p. 1). Nesse processo, não faltaram manifestações contrárias ao arrasamento do morro. Nos jornais, notícias destacavam-se o problema da falta de habitações para seus moradores em outras áreas e da extinção de um espaço histórico tradicional da cidade (GAZETA, 31.08.1920, p. 3). Apesar das críticas, o plano foi levado adiante por Carlos Sampaio. Sob o pretexto da necessidade do melhoramento da salubridade e da beleza do Rio de Janeiro, ele efetivou a demolição do Castelo, acabando com aquele que era considerado um dos redutos de

pobreza, de “atraso” e “negritude” que, ainda, persistiam na região central (CARVALHO, 2019, p. 174). O desmonte foi rapidamente realizado. Uma escavadeira mecânica, instalada na encosta da rua México, deu início aos trabalhos. Entretanto, o método logo foi substituído pelo hidráulico, que concluiu o serviço em menos tempo. Os moradores foram obrigados a sair e deslocaram-se para um alojamento provisório, criado pela prefeitura, na praça da Bandeira (KESSEL, 2008, p. 87). Mais de quatro mil pessoas deixaram o morro e precisaram encontrar novas opções de moradia, afastando-se de amigos e parentes dos quais, antes, eram vizinhos.

O arrasamento do Castelo foi utilizado como argumento de que o Brasil era capaz de promover as ações necessárias para atingir o progresso das nações mais modernas do mundo. A exibição dessa capacidade aconteceu durante a Exposição Universal de 1922, que foi estruturada, em grande parte, naquele novo espaço criado no Rio de Janeiro especialmente para o evento.

A Exposição, que durou de setembro de 1922 até julho de 1923, foi dividida em duas partes principais. Entre o antigo Arsenal de Guerra na Ponta do Calabouço e o novo mercado na Praça XV, ficou a seção nacional, com os pavilhões do Comércio, da Higiene e Festas, das Pequenas Indústrias, da Viação e da Agricultura, da Caça e Pesca, da Administração, de Estatística e os Palácios das Indústrias e dos Estados. A seção internacional foi instalada na Avenida das Nações (atual presidente Wilson), indo do antigo Arsenal até o Palácio Monroe e, também, no Cais do Porto.

Na data de inauguração, a estrutura do evento não estava completamente finalizada, com muitos pavilhões sendo erguidos. Contudo, ainda assim, só no dia da abertura circularam por lá cerca de duzentos mil visitantes que, segundo a Comissão Organizadora, já podiam ver “nos edifícios levantados, a força criadora de uma raça” (A EXPOSIÇÃO, set.1922, p. 8).

Com intenção de divulgar a Exposição, foi criada a Revista Oficial do Evento, editada pela Comissão Organizadora e redigida por Pádua Rezende, vice-presidente da mesma. Antes da inauguração, foram lançadas edições nos meses de julho e agosto. Com seu início em setembro, circularam outras duas publicações e, a partir de outubro, a veiculação foi mensal. No total, foram onze exemplares. Para além de documentar as comemorações do primeiro centenário da Independência (A EXPOSIÇÃO, 07.1922, p. 5), a revista cumpria ainda o papel de promoção e exaltação da Exposição.

Assim como ocorreu com o desmonte do morro do Castelo, o evento foi bastante criticado nos meses que antecederam sua inauguração. As classes populares sofriam em decorrência da economia fragilizada e, mesmo assim, o governo continuava a direcionar recursos financeiros a sua preparação. O cronista Lima Barreto, um dos maiores críticos dos gastos com as comemorações, escreveu: “O que se nota, nas atuais festas comemorativas da passagem da proclamação da independência, é que eles vão se desenrolando completamente estranhos ao povo da cidade” (CARETA, 30.09.1924, p. 24). Segundo ele, uma parcela significativa da população vivia problemas econômicos e sociais e, por isso, não tinha razões para se preocupar com esse tipo de festividade.

Ainda que essa e outras críticas fossem divulgadas na imprensa, o evento, na visão dos seus organizadores, tinha grandes possibilidades de se tornar um sucesso de público. A comissão responsável por estruturar o certame publicou um artigo em sua revista, onde fez-se elucubrações sobre a possibilidade de mensuração da frequência de visitantes, por mais que tenha ressaltado ser quase uma fantasia ter noção de um número próximo. Para tentar imaginar uma possível frequência na edição brasileira, foram apresentados os números de visitantes das outras edições. Na primeira, em Londres, em 1851, estiveram em torno de seis milhões de pessoas. Em Paris, em 1855, mais de cinco milhões foram conferir o evento; em 1877, na da Filadélfia, mais

de 10 milhões; e, em Chicago, em 1893, mais de 27 milhões (A EXPOSIÇÃO, 08.1922, p. 20). Naturalmente, a divulgação dessas informações gerou uma espécie de pressão sobre a edição realizada no Rio de Janeiro, que não podia ficar aquém desses números. No mesmo artigo, foi divulgada a quantidade de visitantes da Exposição Nacional, de 1908, que serviu de base para se imaginar o público da edição internacional.

A Exposição Nacional do Rio de Janeiro realizada há quase quinze anos, teve, por exemplo, a frequência de 10 milhões de curiosos, não se poderá, calculando a média de sua concorrência, concluir deste exemplo que a Exposição do Centenário, celebrando a nossa emancipação e sendo internacional, deverá ter uma frequência três vezes maior, porque esta proporção tanto pode ser atingida como ultrapassada. Não é exagerado o cálculo que eleva a 200 mil o número dos estrangeiros que nos devem visitar, cremos mesmo que esta avaliação é muito falha, se tivermos em linha de conta o tempo que ficará aberta a Exposição (A EXPOSIÇÃO, 08.1922, p. 20).

A especulação sobre a presença de visitantes estrangeiros foi um dos fatores que contribuiu para o crescimento da expectativa em relação ao evento. Novos e modernos hotéis foram construídos na cidade visando atender a possível demanda de turistas. Na edição de 26 de janeiro de 1922, a Gazeta de Notícias externou a preocupação do prefeito Carlos Sampaio com os “milhares de visitantes que o Rio hospedará durante as festas comemorativas do 7 de setembro” (GAZETA, 26.01.1923, p. 1). Na intenção de fomentar a indústria hoteleira, especificamente nesse período, a matéria mostra que o Conselho Municipal aprovou uma lei autorizando a prefeitura a fazer adiantamentos para os interessados em investir em empreendimentos deste tipo na capital (HERMES, 2009).

Um dos hotéis criados nesse momento foi o Sete de Setembro, construído pela iniciativa da própria prefeitura e localizado na avenida do Contorno (avenida Rui Barbosa), no Flamengo, em frente ao Pão de Açúcar. Ele foi inaugurado em

julho de 1922, sendo arrendado a terceiros após a conclusão das obras (GAZETA, 21.07.1923, p. 4).

Já o Hotel Glória, na rua do Russel, foi visto como um passo importante dentro da configuração do Rio-moderno e sua inauguração, em agosto de 1922, foi comemorada pela imprensa.

O Rio civiliza-se com rapidez, mas em matéria de hotéis era uma lástima. Afinal, os capitalistas decidiram-se e essa falta foi se tornando menor. Simplesmente, não há ainda no Rio um hotel que rivalize em conforto e luxo com o Majestic de Paris, o Kaiserhof de Berlim, o Atlantic de Hamburgo e outros dessas e de outras capitais. Breve, porém com a inauguração do Hotel Glória, a cidade, nesse particular, nada deixará a desejar (GAZETA, 12.08.1921, p. 2).

Projetado pelo arquiteto francês Joseph Gire, contava com oito andares e, por estar numa elevação, tinha uma vista panorâmica da cidade e da Baía de Guanabara. Foi idealizado para ser um hotel de primeira classe, onde havia um salão de música, sala de leitura, sala de fumar, bar americano, restaurante, sala de jantar para 250 pessoas, jardins privativos, um grande terraço e dois elevadores exclusivos para os hóspedes. O hotel empregava 250 pessoas, alguns funcionários falavam os principais idiomas. Constantemente, seus salões eram utilizados para chás-dançantes e bailes de gala (Enciclopédia Comercial, 1924, p. 336- 337 *apud* CATTAN, 2003, p. 123).

Também mereceu espaço nos jornais da época a reforma feita no Magnífico Hotel, localizado na rua Riachuelo. A matéria publicada na Gazeta ressaltava que o hotel, reinaugurado em setembro de 1922, atendia aos padrões de conforto da hotelaria moderna, mas guardava também a tradição ao preservar elementos do período Imperial, como pinturas e traços da arquitetura. A matéria fez questão de destacar o padrão de qualidade das hospedagens que estavam surgindo no Rio de Janeiro no período:

Esse fato não pode deixar de nos encher de justificado júbilo, porquanto o bom hotel é sempre um dos fatores que melhor

colaboraram no desenvolvimento a que uma grande capital tem naturalmente de atingir, para que assim ela possa não só hospedar convenientemente os turistas de nacionalidade estrangeira, como ainda os próprios visitantes do interior do nosso país (GAZETA, 22.09.1922, p. 3).

O último dos empreendimentos hoteleiros encomendados para a Exposição, o Copacabana Palace, não ficou pronto a tempo, sendo inaugurado em 13 de agosto de 1923, com a presença do então presidente da República, Arthur Bernardes. O empresário Octávio Guinle, que também possuía o Hotel Palace, no Rio, e o Hotel Esplanada, em São Paulo, investiu uma quantia considerável na compra dos terrenos na avenida Atlântica, contratou o mesmo arquiteto francês responsável pelo Hotel Glória, Joseph Gire, e lançou títulos resgatáveis da Companhia de Hotéis Palace no mercado. Em contrapartida, recebeu do governo isenções fiscais e a autorização para abrir um cassino no local como forma de garantir o retorno do seu investimento (O'DONNELL, 2007, p.111).

Em meio ao cimento alemão, ao mármore de Carrara, aos vidros e lustres da Tchecoslováquia, aos móveis franceses e aos cristais da Boêmia, nascia, com 250 quartos do hotel, a firme sugestão de que aquele seria, sem tardar, o primeiro grande balneário brasileiro, herdeiro estético e ideológico de um estilo de vida identificado com os mais sofisticados metros quadrados do litoral europeu (O'DONNELL, 2007, p. 111).

Finalizada a obra, inspirada nos hotéis da Riviera Francesa, suas dependências passaram a ser usadas para chás-dançantes, recepções e bailes de carnaval para membros da elite carioca e turistas que possuíam os recursos financeiros necessários para frequentá-las ou hospedarem-se em um hotel de alto luxo. Vale dizer que a construção do Copacabana Palace em frente a uma praia oceânica foi um risco calculado, já que esse momento coincidia com o período em que o litoral começava a ser valorizado como um elemento turístico. No Guia Artístico, publicado em

1922, a avenida Atlântica, Leme, Copacabana e Ipanema vieram relacionados em seus verbetes, destacando que durante a estação de banhos as praias eram muito frequentadas, ressaltando, inclusive, os banhos de mar do rei do Alberto, da Bélgica, durante sua presença no Rio de Janeiro. Havia, ainda, a informação sobre os postos de socorro por conta do perigo que o mar oferecia em alguns momentos (HUBERTI, 1922, p. 66).

A abertura da Exposição e as ações da Diretoria da Seção de Festas e Propagandas do Evento

A inauguração da Exposição Universal ocorreu no dia 07 de setembro de 1922, quando se celebrou o centenário da independência propriamente dito. A Gazeta de Notícias fez uma publicação de dezesseis páginas em comemoração à data e, notadamente, fez muitas referências ao evento que se iniciava. Em uma dessas páginas, saudou os turistas estrangeiros.

Aos estrangeiros, aos filhos de outras terras, para aqui enviados por seus governos, em missão oficial, ou trazidos simplesmente por atração de simpatia, a eles, neste inesquecível dia do nosso primeiro Centenário de nação livre, o nosso reconhecimento coletivo!

O povo brasileiro, generoso por índole, os acolhe com amor, na esperança de que a vida de todos os seus respectivos países se assinalasse sempre em festas como esta nossa, na comunhão da paz internacional, na glorificação da Liberdade, da Ordem, da Independência, e do Trabalho! (GAZETA, 07.09.1922, p. 6)

No dia seguinte à abertura, o evento reuniu 14.821 pagantes e manteve-se uma boa média de público por semanas (SANT'ANA, 2008, p. 93). Contudo, a Exposição que deveria terminar em novembro, alongou-se até julho de 1923 por conta do atraso da construção dos pavilhões estrangeiros e, portanto, precisava criar atrativos para manter o interesse dos visitantes. Em janeiro, o Ministério do Interior divulgou uma média diária de 11.351 pessoas por dia, num total de 351.031 pessoas (A

EXPOSIÇÃO, 02.1922, p. 70). Em fevereiro, considerado um mês mais fraco, tiveram dias com picos de até 14 mil pessoas e uma frequência geral de 175 mil no mês (MOTTA, 1992, p. 72).

Em decorrência da estrutura inacabada do evento, os visitantes que foram nos primeiros meses, não saíram de lá com as melhores impressões. Para tentar reverter essa imagem, a Gazeta sugeriu que a propaganda da Exposição fosse intensificada no interior do país, tentando fazer com que as pessoas voltassem pois, agora, ela já estava completamente instalada. A matéria defendeu, também, a facilitação da entrada de turistas internacionais e a promoção do comparecimento de missões comerciais e técnicas estrangeiras para trazer resultados benéficos para a economia brasileira (GAZETA, 16.01.1923, p. 1).

Uma das formas implementadas para movimentar o certame foi a realização de festas no local. Organizadas pela Diretoria da Seção de Festas e Propagandas do Evento, destacamos os bailes carnavalescos que aconteceram antes e durante o carnaval de 1923, direcionados para diferentes públicos.

Ao mesmo tempo que inicia os grandes bailes aristocráticos, a caráter como os de Nice, e os da grande era veneziana, o ativo funcionário mandar armar em pleno recinto um amplo tablado para bailes populares ao ar livre e promove os cursos festivos na Avenida das Nações, os réveillons animados, e as retretas militares, com repertório atraente e moderno (A EXPOSIÇÃO, 12.1922, p. 67).

A folia carnavalesca promovida na Exposição objetivava atrair frequentadores para o local, oferecendo opções de entretenimento. As publicações, quase diárias da Gazeta, exaltavam a iniciativa: “só o que apreciamos nos leva a crer que outro local nos próximos festejos de Momo, não estará mais artística e elegantemente decorado que o Palácio das Festas da Exposição” (GAZETA, 06.02.1923, p.7), destacando que o baile se tornaria “um verdadeiro Éden”. Nos outros dias, o jornal seguiu destacando

a “grande concorrência de pessoas que deseja(m) assistir aos bailes à fantasia” (GAZETA, 08.02.1923, p. 6) do período carnavalesco.

Iniciado o festejo, os bailes aconteceram durante todos os dias de carnaval. De acordo com a revista oficial da Exposição, havia um “surpreendente programa, constituído pelo desfile de um majestoso préstito carnavalesco e simbólico, queima de vistosos fogos e colossal baile de máscaras no Palácio das Festas” (A EXPOSIÇÃO, 01.1923, p. 70). No entanto, apesar de todo esforço dos organizadores, a folia parece que não ter obtido tanto sucesso quanto esperado em decorrência da forte chuva que caiu sobre a cidade no mesmo período.

O incremento de uma infra-estrutura para o turismo paralelamente à organização da Exposição: desafios e realizações do setor

Um dos principais objetivos da Exposição era incrementar o turismo na cidade. A questão foi, inclusive, tema de uma palestra para jornalistas cariocas no pavilhão da Bélgica, ministrada pelo Conde Adrien Van der Burch, comissário geral belga no evento, e por Roberto Bourdon, delegado oficial do Serviço de Publicidade do Ministério de Estradas de Ferro, Marinha, Correios e Telégrafos desse país (GAZETA DE NOTÍCIAS, 03.02.1923, p. 5).

Durante a visita ao pavilhão, o senhor Van der Burch destacou o funcionamento do setor na Bélgica e indicou dois problemas que, em sua visão, dificultavam a vinda de turistas para o Brasil: a ausência dos serviços de turismo organizado no exterior e de fotografia profissional para confecção de cartões postais. Bourdon relatou saber, pessoalmente, de queixas de estrangeiros que estiveram no Rio de Janeiro e que sentiram falta de postais com os principais pontos turísticos da cidade para serem levados como recordação. Eles ressaltaram, ainda, que os que existiam eram muito caros e raros. A Gazeta de Notícias elogiou a postura de Van der Burch, “um grande conhecedor do Brasil, decorrendo, perfeitamente, sobre os dons excepcionais com que o nosso país

foi dotado pela natureza, suplantando em muitos deles as mais afamadas nações do universo” (GAZETA, 03.02.1923, p. 5).

O problema dos postais não era um fato ignorado pelos jornalistas brasileiros. Alguns anos antes dessa palestra, a questão foi abordada na matéria “Como nos tempos da epidemia de gripe – Os postais que se vendem por aí são o desmentido do nosso progresso”, publicada na Gazeta de Notícias, em 6 de junho de 1921. O texto afirma que os postais produzidos no Rio de Janeiro não retratavam a cidade em seu momento real, com a movimentação de pessoas, carros, bondes. No postal da Praça XV de Novembro, ela aparentava estar abandonada como “se ainda estivéssemos naqueles tormentosos dias da epidemia de gripe”. E, como eram os turistas estrangeiros aqueles que mais compravam postais, isso acabava prejudicando a imagem do Brasil no exterior.

Cabe salientar que os cartões postais possuíam uma função significativa dentro da crescente indústria turística. Além da propaganda realizada, capaz de aumentar o interesse em conhecer determinado lugar, funcionavam como lembrança de uma viagem realizada (PERROTA, 2009). Sendo assim, seria importante que destacassem o que a cidade tinha de mais atraente, algo que não parecia estar acontecendo no caso daqueles que retratavam o Rio de Janeiro.

No entanto, é bom ressaltarmos que os atributos naturais da capital carioca não passavam despercebidos apenas para os belgas. Eles eram notados por muitos dos visitantes que aportavam na cidade – muitos deles, na verdade, vinham motivados pelos relatos de estrangeiros que exaltavam a beleza do Rio de Janeiro. Nesse sentido, a Exposição do Centenário pode ser interpretada como um fator indispensável para que a organização do turismo passasse a ser um ponto levado a sério.

Só em 1922, foram editados e lançados no Rio de Janeiro três guias para visitantes, um claro indício do interesse no setor: o *Guia álbum da cidade do Rio de Janeiro centenário da independência*,

provavelmente editado pelo governo, já que tem um brasão da República nas suas primeiras páginas; o *Guia e planta da cidade do Rio de Janeiro*, editado por Soria e Bofoni; e o anteriormente mencionado *Guia Artístico do Rio de Janeiro*, editado pelo Photo Studio Huberti (PERROTTA, 2015, p. 243-245).

Logo na apresentação do *Guia artístico*, que também trazia seus textos em inglês, fica clara a intenção da publicação de fazer com que aquele fosse um material para ser levado como souvenir do Rio de Janeiro pelos visitantes estrangeiros e de outros estados viessem para o evento (HUBERTI, 1922, p.2). Foram destacados como principais atrativos a Avenida Central, a Avenida Beira-Mar, Copacabana, Ipanema, o Passeio Público, a Quinta da Boa Vista, o Jardim Botânico, o Pão de Açúcar e o Corcovado.

Ao longo do guia, vemos uma série de propagandas de serviços, que se intensificam na parte final: restaurantes, seguradoras, bancos, automóveis, roupas, fábricas e tapetes. Há um bom espaço dedicado às propagandas das hospedagens na cidade, indicando uma gama de opções para atender aos turistas. O Hotel Avenida intitulou-se o maior do Brasil, tendo “água corrente” e “telefone em todos os quartos” (HUBERTI, 1922, p. 46). O Hotel Central – Praia Flamengo – ressaltou ser um “hotel de primeira ordem / banhos de mar. Magnífica vista para a baía de Guanabara” (HUBERTI, 1922, p. 62). O Hotel Majestic – Rio de Janeiro, na rua das Laranjeiras, com unidade também em Petrópolis, indicava sua “cozinha de primeira ordem”, “conforto moderno” e “preços módicos” (HUBERTI, 1922, p.269).

O Hotel Astoria, na avenida Rio Branco, distinguiu-se por ser o “único situado próximo dos banhos de mar e do centro comercial” (HUBERTI, 1922, p. 50). Já o Grande Hotel Internacional – Rio de Janeiro trouxe sua propaganda em quatro línguas – inglês, francês, alemão e espanhol – e salientou sua localização, que possibilitava uma vista para entrada da Baía de Guanabara (HUBERTI, 1922, p. 275). Há, ainda, duas propagandas menores, do Rio Palácio Hotel, no Largo de São Francisco, e o Fluminense Hotel, na Praça da República,

ambos descritos como “estabelecimento de primeira ordem” (HUBERTI, 1922, p. 276).

Entre todos os hotéis ali relacionados, nas propagandas ou na lista oferecida pelo guia que contava com 34 opções, observamos o Hotel Gloria, ainda em construção, mas que destacava em sua publicidade ser “o maior e mais luxuoso da América do Sul” (HUBERTI, 1922, p. 243). Esse empreendimento, o Hotel Sete de Setembro, no Flamengo e o Copacabana Palace, como vimos, foram planejados para atender de maneira satisfatória a demanda então imaginada de visitantes que viria para a Exposição.

Embora não tenha qualquer número oficial ou pesquisa que comprove a vinda de um número maior de turistas para o Rio de Janeiro durante o evento, vemos que os jornais registravam a constante chegada de visitantes à cidade às vésperas da inauguração. Muitos eram autoridades de seus países, contudo, as embarcações contavam também com a presença de turistas, como podemos perceber no seguinte texto: “Entre o grande número de passageiros do ‘Principessa Mafalda’ figurava o nome do Dr. Clarimundo Mendieta, governador da província de Santa Fé” (GAZETA, 06.09.1922, p. 4). Na continuação da matéria, lemos que representantes das autoridades do Uruguai, que também vinham nesse navio, e que os demais governadores das outras províncias argentinas aportariam no Rio de Janeiro nos navios “American Légion” e “Alsina”, ainda naquele dia para as festas de comemoração da independência brasileira. Em outro navio, o “Lamport&HoltLine”, vieram estudantes universitários da Argentina (GAZETA, 06.09.1922, p. 2).

Nessa mesma edição, há o relato sobre o navio norte-americano “Pan America”, que navegou por onze dias de Nova York para o Rio de Janeiro e “trouxe uma multidão de passageiros, a maioria os quais localizados em primeira classe, representantes oficiais dos governos inglês e canadense, comerciantes, banqueiros e, sobretudo, ‘touristes’” (GAZETA, 06.09.1922, p. 4), todos interessados em participar dos eventos comemorativos elaborados

para o próximo dia – assim como os representantes da Associação Comercial de Tóquio que estavam na mesma embarcação.

Há ainda o conteúdo de um telegrama enviado pelo presidente de Portugal que, por problemas na embarcação em que viajava, não aportou a tempo da celebração do centenário, sendo prevista sua chegada para o dia 15 de setembro (GAZETA, 06.09.1922, p. 4). Vemos também o movimento de turistas brasileiros como os que vieram de trem de São Paulo – cerca de 1200 pessoas só naquele dia (GAZETA, 06.09.1922, p. 2) – e do pacote de Pernambuco (GAZETA, 06.09.1922, p. 2).

A edição do dia 6 de setembro trouxe informações interessantes sobre o cuidado com os jornalistas estrangeiros que vieram cobrir a Exposição. Uma comissão de sócios do Círculo de Imprensa foi nomeada, sob a presidência de Silvério Lobo, para auxiliar os profissionais de fora do país, que foram alocados em um salão no Palácio Monroe (GAZETA, 06.09.1922, p. 2). O periódico relacionou os jornalistas estrangeiros que se inscreveram para participar da cobertura do evento. Os nomes estão quase ilegíveis, mas conseguimos verificar que havia repórteres da Argentina, Portugal, Chile, França, Estados Unidos, o que demonstra o interesse dos organizadores na divulgação internacional do evento (GAZETA, 06.09.1922, p. 2).

Considerações finais

O processo iniciado com a preparação da Exposição do Centenário da Independência contribui, de maneira decisiva, para uma maior organização do setor turístico na cidade do Rio de Janeiro. A abertura de hotéis, a publicação de guias e a organização de eventos e bailes para visitantes possibilitou, a longo prazo, a estruturação de atividades voltadas para o lazer e entretenimento na cidade que, cada vez mais, nas décadas posteriores, recebeu atribuições de destino turístico.

Para tanto, foi fundamental o papel desempenhado pela imprensa, mesmo antes da inauguração da Exposição. As notícias

publicadas ajudaram a criar uma forte expectativa em relação às transformações que o evento poderia gerar na cidade. Para seu sucesso, seria essencial que o Rio de Janeiro se tornasse o destino de pessoas de diferentes partes do mundo a partir de setembro de 1922. E os empresários do setor hoteleiro e de serviços apostaram no crescimento da atividade turística na cidade com a Exposição.

Tendo em vista o aumento do número de visitantes (ou turistas, *touristes*, excursionistas, estrangeiros, forasteiros) que vieram para o evento e a montagem de uma infraestrutura adequada ao desenvolvimento dessa atividade, destacando-se a construção de hotéis, foi necessário organizar, ainda mais, o serviço de turismo no país. Não temos comprovação estatística capaz de demonstrar que a expectativa sobre a presença de um grande número de estrangeiros no evento tenha, realmente, sido atendida. Mas, ainda assim, a Exposição do Centenário contribuiu para a construção da imagem do Rio de Janeiro como uma cidade cosmopolita e moderna, sendo decisiva para os processos de construção e percepção da então capital federal brasileira como destino turístico.

Referências

CARVALHO, Bruno. *Cidade Porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

CATTAN, Roberto Correia de Mello. *A família Guinle e a arquitetura do Rio de Janeiro: um capítulo do ecletismo carioca nas duas primeiras décadas do novecentos*. Dissertação (mestrado em História). Programa de Pós-graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

HERMES, Maria Helena da Fonseca. Reflexões sobre as Origens da Tipologia Hoteleira Balneária Carioca na Década de 1920. *XXV Simpósio Nacional de História*. Anpuh, Fortaleza, 2009.

HUBERTI, Photo Studio. *Guia Artístico do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Photo Studio Huberti, 1922.

KESSEL, Carlos. *Tesouros do Morro do Castelo: mistério e história nos subterrâneos do Rio de Janeiro*. Zahar: Rio de Janeiro, 2008.

LESSA, Carlos. *O Rio de todos os Brasis – Uma reflexão em busca de*

autoestima. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MOTTA, Marly Silva da. *A nação faz cem anos: a questão nacional no centenário da independência*. Rio de Janeiro: Editora FGC, CPDOC, 1992.

O'DONNELL, Julia. *A invenção de Copacabana*. Culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

PERROTTA, Isabella. *Promenades do Rio – A turistificação da cidade pelos guias de viagem de 1873-1939*. Rio de Janeiro: Hybris Design, 2015.

PERROTTA, Isabella. Imagens turísticas do Rio de Janeiro: memória, representação, identidade e sedução. *Revista Mosaico*, v. 1, n. 1. 2009.

SANTANA, Thaís Rezende da Silva de. *A Exposição Internacional do Centenário da Independência: modernidade e política no Rio de Janeiro no início dos anos 1920*. Dissertação (mestrado em História). Unicamp, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2008.

Fontes textuais

As grandes iniciativas. *Gazeta de Notícias*, sexta-feira, 12 de agosto de 1921, p. 2. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_05&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=4446

O morro do Castelo. Um comício de protesto contra o seu arrasamento. *Gazeta de Notícias*, terça-feira, 31 de agosto de 1920, p. 3. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_05&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=2081

Como nos tempos da epidemia de gripe – Os postais que se vendem por aí são o desmentido do nosso progresso. *Gazeta de Notícias*, segunda-feira, 6 de junho de 1921, p. 3. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_05&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=3983

Para o Centenário da Independência. *Gazeta de Notícias*, quinta-feira, 26 de janeiro de 1922, p. 1. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_05&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=5475

O Hotel Sete de Setembro não irá a leilão. *Gazeta de Notícias*, quinta-feira, 20 de julho de 1922, p. 3. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_05&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=6635

A Exposição Nacional de 1922. *A Exposição de 1922: Órgão da Comissão Organizadora*. julho de 1922, p. 5. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=800899&pesq=&pagfis=5>

Quantos milhões receberá a Exposição de 1922? Os cálculos da fantasia. *A Exposição de 1922: Órgão da Comissão Organizadora*, agosto de 1922, p. 20. Disponível em <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader>.

[aspx?bib=800899&pesq=&pagfis=60](https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=800899&pesq=&pagfis=60)

As novas instalações do Magnífico Hotel. *Gazeta de Notícias*, sexta-feira, 22 de setembro de 1922, p. 3. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730.05&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=7095>

A comemoração do centenário. *Gazeta de Notícias*, quarta-feira, 6 de setembro de 1922, p. 2. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730.05&pagfis=6974>

A viagem do “Pan America”. *Gazeta de Notícias*, quarta-feira, 6 de setembro de 1922, p. 4. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730.05&pagfis=6976>

Os nossos hóspedes do Centenário. *Gazeta de Notícias*, quarta-feira, 6 de setembro de 1922, p.4. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730.05&pagfis=6976>

1822-1922; *Gazeta de Notícias*, quinta-feira, 7 de setembro de 1922, p.6. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730.05&pagfis=6986>

O Centenário. *Careta*, 30 de setembro de 1922, p.24. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=083712&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=28818>

A saudação das esquadras. As festas populares. A parada. A abertura da Exposição. *A Exposição de 1922: Órgão da Comissão Organizadora*, setembro de 1922, p. 8. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=800899&pesq=&pagfis=151>

Crônica da Exposição. *Exposição de 1922: Órgão da Comissão Organizadora*. Crônica da Exposição, setembro/outubro de 1922, p. 64. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=800899&pesq=&pagfis=140>

O renascimento da Exposição. *A Exposição de 1922: Órgão da Comissão Organizadora*, dezembro de 1922, p.67. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=800899&pesq=&pagfis=416>

A Exposição. *Gazeta de Notícias*, terça-feira, 16 de janeiro de 1923, p.1. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730.05&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=7879>

Visita ao Pavilhão Belga. *Gazeta de Notícias*, sábado, 3 de fevereiro de 1923, p.5. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730.05&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=8003>

O carnaval que chega... Os bailes carnavalescos no Palácio das Festas da Exposição. *Gazeta de Notícias*, terça-feira, 6 de fevereiro de 1923, p.7. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730.05&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=8021>

O carnaval que chega... Os bailes a fantasia no Palácio das Festas na Exposição. *Gazeta de Notícias*, quinta-feira, 8 de fevereiro de 1923, p.6. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_05&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=8036

A “Micarême” na Exposição. *A Exposição de 1922: Órgão da Comissão Organizadora*, fevereiro de 1923, p.70. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=800899&pesq=&pagfis=572>

Os primeiros passos do turismo organizado na cidade do Rio de Janeiro: notas sobre a atuação da Sociedade Brasileira de Turismo na década de 1920

André Barcelos Damasceno Daibert

Introdução

O presente trabalho realiza estudo preliminar sobre o início da organização da atividade turística na cidade do Rio de Janeiro, através de uma perspectiva histórica. Tal investigação justifica-se pela carência de estudos, pesquisas, reflexões e literatura técnico-científica que busquem desvendar as origens e a evolução das primeiras instituições de Turismo organizado, no Brasil, bem como as relações entre o passado e o presente das iniciativas turísticas no país. Neste sentido tomou-se como objetivo geral uma análise da organização da atividade na cidade do Rio de Janeiro, sob os aspectos político, econômico e cultural, e tendo como objeto a Sociedade Brasileira de Turismo e seu papel no contexto proposto, em especial na década de 1920, através dos discursos presentes na *Revista Brasileira de Turismo*, por ela editada.

O capítulo estrutura-se em três partes. No primeiro momento, realiza-se a contextualização da atividade turística no Brasil e no exterior, enfocando uma discussão conceitual sobre o seu papel na sociedade e na estruturação do território. Em seguida, empreende-se a contextualização histórica, política e econômica da cidade do Rio de Janeiro no período anterior à década de 1920, enfatizando principalmente os problemas urbanos e a necessidade de dinamização das atividades econômicas no local, que já apresentavam uma relativa desaceleração se comparado a outras regiões brasileiras na época. E, finalmente, realiza-se um estudo sobre os atores e instituições responsáveis pelo início do Turismo organizado na cidade do Rio de Janeiro, com destaque à organização denominada Sociedade Brasileira de Turismo. Esta análise se deu a partir dos discursos presentes na Revista Brasileira de Turismo, editada pela mesma organização. A pesquisa foi realizada em duas etapas: levantamento bibliográfico em livros, artigos, dissertações e teses sobre o tema proposto e pesquisa documental, na Biblioteca Nacional, tendo como principal fonte a Revista Brasileira de Turismo.

O campo disciplinar do Turismo no Brasil

O Turismo é um fenômeno que tem sido tema e objeto de pesquisas em diferentes campos de conhecimento, como a Economia, Administração, Geografia, Comunicação, assim como nas Ciências Sociais de modo geral. Apesar de sua relevância social e econômica, poucos avanços teóricos ocorreram em termos de sua compreensão histórica. No Brasil, ainda são poucos os estudos que tratam dessa perspectiva, apesar de alguns trabalhos significativos, como de Guimarães (2012a, 2012b), Camargo (2003, 2007), Gastal (2008), Flores (2005), Rejowski (2002), Aguiar (2006), Pires (2001) e Barbosa (2005), que se apresentam como iniciativas isoladas e pontuais num cenário geral. Apesar da relevante contribuição prestada por Castro (1999, 2002), Castro e Freire-Medeiros (2013), Machado (2005, 2008) e Perrotta (2011), estudos sobre suas origens e evolução na cidade do Rio de Janeiro

ainda são raros e se apresentam como exceções, como registrado por Fratucci, a recuperação da

história recente do processo de ocupação e ordenamento do território turístico do estado do Rio de Janeiro ainda deve merecer pesquisas mais aprofundadas que, aliadas às análises multidisciplinares, permitirão um entendimento de como essa atividade turística vem consumindo e transformando esse território (2005, p.16).

Diante deste contexto, a presente investigação pretende, mesmo que de forma preliminar, preencher parte desta lacuna ainda aberta.

Turismo e questão espacial

A categoria ‘Turismo’ é uma importante linha conceitual, cuja evolução histórica, como construção cultural moderna, caracteriza-se por uma heterogeneidade de práticas sociais. No âmbito desta análise, assume-se que o Turismo vai muito além do simples deslocamento. Portanto, um dos principais teóricos utilizados será John Urry, para quem:

O turismo é uma atividade de lazer, que pressupõe seus opostos, isto é, um trabalho regulamentado e organizado. Constitui uma manifestação de como o trabalho e o lazer são organizados, enquanto esferas separadas e regulamentadas da prática social, nas sociedades “modernas”. Com efeito, agir como um turista é uma das características definidoras de ser “moderno” e liga-se a grandes transformações do trabalho remunerado. É algo que passou a ser organizado em determinados lugares e a ocorrer em períodos regularizados (Urry, 2001, p.17).

Com isto, Urry indica o Turismo como uma criação e uma possibilidade do capitalismo moderno. Outros autores também defendem que o Turismo nasceria com o capitalismo, como é o caso de Moesch, quando afirma que

Turismo nasceu e se desenvolveu com o capitalismo. A cada avanço capitalista, há um avanço do turismo. A partir de 1960, o turismo explodiu como atividade de lazer, envolvendo milhões de pessoas e transformando-se em um fenômeno econômico, com lugar garantido no mundo financeiro internacional (2000, p. 9).

É no século XIX, quando o sistema capitalista se expande, que haveria o surgimento do chamado turismo moderno. Pela via da historiografia, lemos em Hobsbawm que

o capitalismo industrial produziu duas novas formas de viagens de prazer: turismo e viagens de verão para a burguesia e pequenas excursões mecanizadas para as massas em alguns países como a Inglaterra (2000, p. 285).

Na mesma linha, Harvey afirma que, depois de 1945

a internacionalização da economia no mundo ocidental, assim como a generalização do fordismo como sistema de produção, trouxeram a formação de mercado de consumo globais, incrementando uma série de atividades internacionais, dentre elas o sistema bancário e o turismo (1989, p. 137).

O turismo, como forma de lazer, surge como uma nova possibilidade de produção e reprodução do capital. Por tratar-se de um fenômeno produzido a partir do liberalismo, percebe-se que as destinações turísticas passam também a ser entendidas como espaços de consumo, mas não de um consumo qualquer. Segundo Boyer, o Turismo é um tipo de consumo diferente dos demais,

pois se realiza em outro local e não visa a satisfação de um necessidade fundamental do homem: ele não é um dado da Natureza ou do Patrimônio Histórico, pois nenhum lugar é 'turístico em si', nenhum sítio 'merece ser visitado', como diz a literatura turística; o turismo é um produto da evolução sociocultural [...] (2003, p. 16).

Rio de Janeiro: do Segundo Império à Primeira República

Em meados do século XIX, as regiões do Vale do Paraíba fluminense e a Zona da Mata mineira configuravam-se como os principais polos de produção cafeeira do país. Nesse período, a cidade do Rio de Janeiro caracterizava-se como o mais importante centro urbano de influência dessas regiões, pois ali se encontrava o porto escoador do café e importador de produtos industriais para abastecimento dessas áreas. Isso fez com que a cidade centralizasse uma série de atividades comerciais, tornando-se um grande empório do Brasil. Após a Proclamação da República e o período denominado de República Velha (1889-1930), o estado do Rio de Janeiro passou por sucessivas crises políticas e econômicas, principalmente em atividades agrícolas como o café. Ao analisar a conjuntura econômica do interior fluminense no período, Castro apresenta o cenário onde a “participação da renda oriunda da exportação do café na receita do estado, calculada em 79% do total de 1895, decresceu progressivamente, passando a 28,61% em 1905” (1989, p.140).

Estas crises marcadas principalmente pela diminuição da importância das elites agrárias fluminenses no cenário nacional foram decisivas para a redefinição da dinâmica econômica do Estado. Por consequência, a cidade do Rio de Janeiro também teve sua significação econômica colocada em xeque. Aos poucos, as atividades industriais e a prestação dos mais diversos serviços tomam maior espaço na dinâmica econômica fluminense. Fausto afirma que “membros da burguesia do café tornaram-se investidores em uma série de atividades” (2008, p.287). Além dos investimentos oriundos dos cafeicultores, outros fatores também ajudaram a desencadear a industrialização, como o capital estrangeiro oriundo de imigrantes. Isso proporcionou um pioneirismo momentâneo da cidade, na industrialização brasileira. A partir dos primeiros anos do século XX, outras regiões brasileiras gradativamente cresceram em importância e dividiram com o Rio de Janeiro a hegemonia econômica. Aos

poucos, a supremacia industrial do então Distrito Federal vai decrescendo e na década de 1920 o cenário se inverte. A tabela seguinte permite visualizar melhor essa transformação:

Tabela 1: Valor da produção industrial brasileira no início do século XX		
	1907	1920
Rio de Janeiro (DF)	33,2 %	20,8%
São Paulo	16,6%	31,5%
Rio Grande do Sul	14,9%	11,0%
Total	64,7%	63,3%

Fonte: Fausto (2008, p. 288)

O então Distrito Federal vai aos poucos perdendo sua centralidade econômica. Apesar de ainda permanecer como centro político-administrativo do país, também decresce o seu peso político (Carvalho, 2009).

A questão sanitária e os problemas urbanos

Em meados do século XIX, a cidade do Rio de Janeiro consolidou-se não apenas como sede político-administrativa, mas também como centro comercial do Império. Além disso, a abolição do tráfico negreiro, o aumento da urbanização, o desenvolvimento das vias e dos meios de transporte e a expansão demográfica aliada ao aumento do trabalho livre, proporcionaram à cidade um significativo processo de modernização e dinamização. Com a intensificação da produção cafeeira, que vivia seu apogeu, acompanhada pelas inovações tecnológicas oriundas da Europa (ferrovias, navegação a vapor, etc.), tornou-se necessário melhorar a infraestrutura, visando otimizar a exportação. Esse período, até o fim do século XIX, foi marcado pelo início da modernização da cidade. A construção das ferrovias, o alargamento de ruas próximas à região portuária, a abertura de linhas de bonde, além

dos melhoramentos no porto, são alguns exemplos da mudança da sua estrutura urbana. Junto a essa acelerada modernização, apareceram problemas oriundos principalmente do adensamento populacional estimulado pelo aumento do trabalho livre e pela dinamização da prestação de serviços, muitas vezes informais.

Um contingente multiforme e flutuante de livres e libertos, cada vez mais numeroso, trabalhava, residia, e perambulava nos limites dessa mesma área central. Ali prevalecia a mais completa e caótica contiguidade entre o mercado onde a força do trabalho era posta à venda, cotidianamente, e o mercado – formal e ambulante – onde as “diárias” incertas se convertiam em gêneros e elementos indispensáveis à sobrevivência e reprodução dessa heteróclita plebe urbana. As diárias eram consumidas no armazém que fornecia alimentos caros, muitas vezes a crédito, no pagamento de um quarto de cortiço (geralmente nos fundos do mesmo armazém), contíguo à oficina, próximo ao porto, vizinho a um sobrado de comerciante opulento, da moradia de um empregado público ou, quem sabe, de uma viúva que, a duras penas, sobrevivia com a renda proporcionada por um ou dois escravos postos ao ganho (BENCHIMOL, 1990, p. 112)

Tais cortiços, hospedarias e casas de cômodos do centro da cidade que, muitas vezes localizavam-se em ruas estreitas e congestionadas, alojavam a população trabalhadora e também grande parte do contingente de estrangeiros que por ali passavam temporariamente. Muitas dessas habitações eram desprovidas de condições mínimas de higiene, iluminação e circulação de ar. A natureza física do Rio de Janeiro também não era apontada como das mais salubres. Benchimol (1990) sintetiza o pensamento higienista da época sobre a cidade da seguinte maneira:

Situada em zona tropical, numa planície baixa e pantanosa, rodeada pelo mar e pelas montanhas, a cidade reunia, segundo os higienistas, duas características adversas: o calor e a umidade proveniente da evaporação das águas do mar, dos pântanos e das chuvas, que não escoavam devido à pouca declividade do solo. Os pântanos eram particularmente temidos por constituírem focos

de exalação de miasmas, os pestíferos gases que veiculavam os agentes causadores das doenças e da morte. Os morros da cidade também eram tematizados como fatores de insalubridade, porque impediam a circulação dos ventos purificadores e porque deles escoavam as águas dos rios e das chuvas, que se imobilizavam na vasta planície sobre a qual se estendia a maior parte construída do Rio, tornando-a pantanosa, úmida e calorenta. Assim, desde muito cedo, os médicos defenderam, além do aterro dos pântanos, o arrasamento dos morros (BENCHIMOL, 1990, p. 116-117).

Outros elementos também contribuía para a negativa situação sanitária da capital.

Corpos são enterrados nas igrejas localizadas no centro da cidade; animais mortos são encontrados nas ruas; por todos os lados existiam monturos, cloacas, vasilhas de despejo de urina, currais. [...] Fábricas, hospitais e prisões se igualam na ausência de regras higiênicas e disciplinares [...] as ruas são estreitas e tortuosas, dificultando a renovação do ar e a circulação dos veículos, além de serem utilizadas como lugares de despejo de lixo. As praias são imundos depósitos de fezes e lixo. As praças são poucas e mal cuidadas, sem árvores, cheias de poças, lama, imundícies, atestando o desconhecimento de que a relação entre uma praça e uma cidade devia ser idêntica à relação do pulmão com o corpo (GUERRA, 1852, apud BENCHIMOL, 1990, p. 117).

Esse ambiente adverso, provocado pela densidade populacional, desordenamento urbano e condições sanitárias calamitosas associadas à natureza física da cidade, representaram elementos cruciais para que os higienistas condenassem o Rio de Janeiro como um lugar insalubre. A proliferação de doenças e epidemias foram consequências naturais desta situação.

Desde o tempo dos vice-reis, e mais ainda na primeira metade do século XIX, o Rio de Janeiro foi uma cidade insalubre, assolada por frequentes epidemias. Mas, ao que tudo indica, a primeira grande epidemia de febre amarela fustigou a cidade, com enorme virulência, no período compreendido entre dezembro de 1849 e setembro de 1850 (BENCHIMOL, 1990, p. 113).

A grande epidemia de febre amarela mencionada anteriormente foi o estopim para que o estado de calamidade, que a capital federal já apresentava nos últimos anos, atingisse proporções gigantescas. Os meses de janeiro a março eram os mais críticos, por conta do clima quente e úmido. Nos vinte anos que se seguiram, o Rio de Janeiro foi também assolado por epidemias de cólera-morbo e varíola, além de outras moléstias decorrentes das aglomerações das tropas com destino à guerra no Paraguai (BENCHIMOL, 1990, p. 122). É neste tumultuado cenário de crises econômicas, sociais e urbanas que a cidade vivencia a transição da Monarquia para a República, em 1889. Era vital que a capital do país redefinisse seu papel e sua imagem na consolidação deste novo país.

Os Planos de Melhoramentos e o início do turismo organizado

A partir do contexto descrito no item anterior, uma das alternativas de redefinição proposta pelos primeiros governos republicanos foi a remodelação urbana, através dos chamados ‘Planos de Melhoramentos e Embelezamento da Cidade do Rio de Janeiro’. Durante o período denominado República Velha, as intervenções foram mais significativas, destacando principalmente a Reforma Passos (1903-1906), as intervenções urbanas durante a administração Carlos Sampaio (1920-1922) e o Plano Agache do final da década de 1920.

Ao longo da primeira metade do século XX, a cidade passou por uma série de intervenções no seu espaço urbano, transformando e modernizando o Rio de Janeiro, possibilitando a formação do cenário para o surgimento do turismo, tornando a cidade um importante centro turístico da modernidade, cuja beleza a fez merecer o título de Cidade Maravilhosa (MACHADO, 2005, p. 44).

Vale lembrar que vários outros fatores justificaram a implantação dos chamados *Planos de Melhoramentos e Embelezamento*

da Cidade do Rio de Janeiro, como a questão da saúde pública e a necessidade de modernização da capital do país.

O apoio de Rodrigues Alves à campanha sanitária de Oswaldo Cruz combina com a modernização urbana, reduzindo a mortalidade por febre amarela a zero em 1907. O sanitarista foi por isso reconhecido internacionalmente, inclusive com uma condecoração na Alemanha, no ano da erradicação. O estigma sobre a cidade começou a ser dissolvido. O Rio estaria assumindo condições de recepção de visitantes internacionais. Ainda em 1907 o navio Byron promoveu uma viagem de turismo para conhecer o Rio (LESSA, 2005, p. 196).

Diferentes perspectivas dos planos de melhoramentos do Distrito Federal no início do século XX foram trabalhadas por autores como Abreu (1987), Benchimol (1990), Lessa (2005), Andreatta (2006) e Enders (2008). O ponto comum tratado por todos é a aproximação entre os planos de melhoramentos e a construção de um cenário para o início da atividade turística organizada na cidade do Rio de Janeiro. Ou seja, os autores mostram que os planos de melhoramentos contribuíram significativamente para torná-la atrativa aos visitantes. Nesta linha de pensamento, Enders afirma que as grandes obras do Rio

são coroadas por manifestações de prestígio, que estimulam o turismo na capital. Em 1908, o Brasil celebra com uma exposição nacional o centenário da abertura de seus portos e o fim da época colonial. Em 1922, a exposição é internacional e comemora a independência (2008, p.215).

No início do século XX, a crescente industrialização, o acelerado processo de urbanização, a ascensão da classe burguesa e do trabalho assalariado, foram acompanhados pela difusão e evolução das vias e meios de transportes, configuraram um cenário ideal para que a vilegiatura, antes considerada um privilégio de uma restrita elite, fosse aos poucos dando lugar a um outro fenômeno: o Turismo.

A partir da consolidação dos melhoramentos urbanos, a então capital federal vai aos poucos despontando como principal destino turístico do Brasil, no início do século XX. Segundo Castro, no “Brasil, foi apenas nas primeiras décadas do século XX que o turismo organizado começou a funcionar, tendo como principal centro a cidade do Rio de Janeiro” (1999, p. 80-81). Na década de 1920, outros relevantes empreendimentos vieram à tona, como a inauguração dos hotéis Glória (1922) e Copacabana Palace (1923), o lançamento da pedra fundamental do monumento ao Cristo Redentor (1922), a inauguração do Hipódromo da Gávea (1926) e da companhia aérea *New York, Rio and Buenos Aires* (1929). O Rio de Janeiro sediou em 1922 a Exposição Internacional do Centenário da Independência. Castro e Freire-Medeiros afirmam que

O caminho para o desenvolvimento do turístico do Rio de Janeiro foi lento. A década de 1920, contudo, testemunha tentativas ousadas de organização do turismo como um “negócio” moderno da cidade. Surgem os primeiros hotéis turísticos, agências de viagens e órgãos oficiais destinados prioritariamente a atrair e a receber visitantes – com destaque para a criação, em 1923, da Sociedade Brasileira de Turismo (em 1926, renomeada como Touring Club do Brasil) (CASTRO; FREIRE-MEDEIROS, 2013, p. 16).

Neste sentido, pode-se assegurar que a década de 1920 foi um divisor de águas para a consolidação do turismo organizado na capital do país, pois nesta década surgiram as primeiras organizações, empresas e associações voltadas exclusivamente ao desenvolvimento de tal atividade.

A Sociedade Brasileira de Turismo e a Revista Brasileira de Turismo

A Sociedade Brasileira de Turismo (S.B.T.) teve um papel fundamental neste contexto, pois além de ser a primeira organização de abrangência nacional preocupada com o avançar

desta prática, também apresentou outras iniciativas importantes em prol do Turismo. Tratava-se de uma associação privada composta por empresários dos mais diversos segmentos, políticos, construtores, entre outras personalidades que de alguma forma possuíam interesse no desenvolvimento do Turismo, no Brasil. Vale lembrar que a partir de 1926, a Sociedade Brasileira de Turismo foi renomeada como *Touring Club* do Brasil, instituição em atividade até os dias de hoje.

Uma relevante iniciativa empreendida pela S.B.T. foi a criação da Revista Brasileira de Turismo, que teve o seu primeiro número publicado em julho de 1924. Esta Revista apresentava-se como um veículo de comunicação com dois objetivos claros:

1 - ser um divulgador das iniciativas concretizadas pela S.B.T.;

2 - ser um meio de divulgação do Turismo brasileiro, dando destaque às atrações, aos lugares passíveis de visitação e aos serviços de suporte ao turista como hotéis, estradas, ferrovias, passeios programados, mapas de localização, dentre outras.

Ao analisar os diferentes números da Revista disponíveis na Biblioteca Nacional, destacam-se algumas narrativas interessantes, como apresentado a seguir.

A cidade do Rio de Janeiro como principal centro turístico brasileiro

Em todos os números analisados percebeu-se uma ênfase discrepante de anúncios, propagandas, artigos e imagens sobre a capital federal. Apesar de a Sociedade Brasileira de Turismo se intitular como uma organização de abrangência nacional e, de fato, em alguns momentos a Revista destaca cenários, paisagens e artigos de outras localidades como São Paulo, Petrópolis e Porto Alegre, pode-se afirmar que os mesmos aparecem como exceções. Um exemplo que ilustra esta afirmação é que os primeiros números da Revista apresentaram uma seção denominada Guia da

Cidade do Rio de Janeiro, dividida em quatro partes, sendo que cada uma destas partes foi publicada em números diferentes da Revista (do número I ao número IV). Ou seja, a capital federal era apresentada detalhadamente, enquanto as outras regiões recebiam muito menor destaque.

Nos diversos números, a Revista apresenta uma defesa incondicional a favor do desenvolvimento turístico brasileiro, inclusive afirmando que o governo estaria cada vez mais apoiando esta nova atividade. Em seu quinto número, publicado em 1927, são realizadas várias citações positivas aos “embelezamentos” que foram realizados e projetados pelo então prefeito do Rio de Janeiro, Prado Júnior (1926-1930). O próprio editorial da Revista já traz destaque a estas ações.

Destaque para algumas iniciativas da Sociedade Brasileira de Turismo e outras organizações que surgiram na década de 1920

A revista apresenta uma instituição chamada Sociedade Anônima de Viagens Internacionais (SAVI), que era uma empresa brasileira especializada em organizar excursões internacionais. Ela é apresentada como “primeira empresa nacional que se inicia, no seu gênero, no Brasil”. No primeiro número, são apresentados relatos de excursões para Roma, França, Terra Santa, entre outras (REVISTA BRASILEIRA DE TURISMO, 1924, p. 56-57). No número cinco foram encontrados anúncios de excursões que seriam organizadas pela SAVI em parceria com a Sociedade Brasileira de Turismo. Outras instituições lembradas constantemente são o Automóvel Club do Brasil, presidida pelo Sr. Carlos Guinle, e o Sindicato de Iniciativas de Turismo do Município de Petrópolis (S.I.T.M.P.). Os sindicatos de iniciativas de Turismo possuíam estrutura e objetivos muito próximos aos da Sociedade Brasileira de Turismo. A diferença era a abrangência regional de atuação. No caso do S.I.T.M.P. enfocava-se especificamente o município de Petrópolis. Vale lembrar que a Revista apresenta o S.I.T.M.P.

como sendo o primeiro fundado no Brasil, antes mesmo da Sociedade Brasileira de Turismo (Revista Brasileira de Turismo, 1924, pp. 18-19).

A Revista Brasileira de Turismo apresenta-se em vários momentos como propagadora do movimento pelo rodoviarismo. Em diferentes ocasiões aparecem textos sobre a importância das estradas de rodagem, mapas de rodovias e anúncios de automóveis como o “Dodge Brothers” apresentado como “Carro de Turismo” (REVISTA BRASILEIRA DE TURISMO, 1925, p. 26). Em 1929 foi publicado um número especial intitulado “O Monumento Rodoviário” em alusão ao monumento construído pelo Touring Club do Brasil na antiga rodovia Rio-São Paulo.

Considerações finais

A partir da análise das narrativas expostas na Revista Brasileira de Turismo, perceberam-se alguns discursos recorrentes como:

1 - Considerável destaque a cidade do Rio de Janeiro como principal centro turístico brasileiro;

2 - Intensa campanha em prol do desenvolvimento do turismo nacional;

3 - Destaque para algumas iniciativas da Sociedade Brasileira de Turismo e outras organizações que surgiram na década de 1920 com objetivos semelhantes; e

4 - Campanha em prol ao chamado “Rodoviarismo”.

Tendo como base as publicações analisadas, pode-se afirmar que o Turismo na cidade do Rio de Janeiro começou a dar seus primeiros passos significativos como atividade organizada a partir da década de 1920, pois os seus principais atores e instituições empreenderam relevantes ações neste sentido. Os discursos apresentados pela Sociedade Brasileira de Turismo em sua Revista ajudam a compreender as transformações ocorridas na época referida.

Acredita-se também que o decréscimo das atividades agrárias e a perda sucessiva de importância política na cidade da elite rural, assim como o desenvolvimento das cidades foram determinantes para que os atores sociais se direcionassem para a redefinição de suas práticas econômicas. Neste momento, o Turismo aparece como uma alternativa, ainda incipiente, mas capaz de proporcionar ganhos financeiros com a especulação de terras, a construção civil, o impulso de novas atividades como a hoteleira e os cassinos, além de uma série de novos produtos/serviços que surgiram com a ‘era do automóvel’ que o Turismo ajudou a impulsionar (venda de veículos, oficinas mecânicas, borracharias, construção de estradas, entre outras). Neste sentido, observou-se que o Turismo organizado no Rio de Janeiro foi sustentado e incentivado em um primeiro momento por uma elite econômica que objetivava diversificar e dinamizar seus investimentos.

Espera-se que este breve ensaio sirva como subsídio ou pelo menos como provocação para futuras pesquisas sobre as origens e evolução do turismo, tanto na cidade do Rio de Janeiro como no Brasil.

Referências

ABREU, Maurício de Almeida. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

AGUIAR, Leila Bianchi. *Turismo e preservação de sítios históricos: o caso de Ouro Preto*. Tese (Doutorado em História). Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

ANDREATA, Verena. *Cidades quadradas, paraísos circulares: os planos urbanísticos do Rio de Janeiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

BARBOSA, Ycarim Melgaço. *História das viagens e do turismo*. São Paulo: Aleph, 2005.

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann tropical*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1990.

BOYER, Marc. *História do turismo de massa*. Bauru: Edusc, 1999.

CAMARGO, Haroldo L. *Fundamentos Multidisciplinares do Turismo*:

História. In.: TRIGO, L. G. G. *Turismo, como aprender, como ensinar*. São Paulo: Senac, 2003.

CAMARGO, Haroldo L. *Uma pré-história do Turismo no Brasil: recreações aristocráticas e lazeres burgueses (1808-1850)*. São Paulo: Aleph, 2007.

CARVALHO, José Murilo. *Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CASTRO, Celso. Narrativas e imagens do turismo no Rio de Janeiro. In.: VELHO, G. *Antropologia Urbana: Cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

CASTRO, Celso. A natureza turística do Rio de Janeiro. In.: BANDUCCI JR, A.; BARRETTO, M. *Turismo e identidade local: uma visão antropológica*. Campinas, SP: Papirus, 2002.

CASTRO, Celso; FREIRE-MEDEIROS, Bianca. Destino: Cidade Maravilhosa. In.: CASTRO, Celso; GUIMARÃES, Valéria; MAGALHÃES, Aline. (org.). *História do Turismo no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2013. p. 13-36.

CASTRO, Silvia Pantoja de. O Projeto político de Nilo Peçanha. In.: FERREIRA, M. M. *A República na Velha Província*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1989.

ENDERS, Armelle. *A história do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.

FAUSTO, B. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2008.

FERREIRA, Marieta de Moraes. *A República na Velha Província*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1989.

FERREIRA, Marieta de Moraes. *Em busca da idade de ouro: as elites políticas fluminenses na Primeira República (1889-1930)*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

FERREIRA, Marieta de Moraes. *Rio de Janeiro: uma cidade na história*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

FERREIRA, Marieta de Moraes; PINTO, Surama Conde Sá. A crise dos anos vinte e a Revolução de Trinta. In.: FERREIRA, J.; DELGADO, L. A. N.. *O Brasil Republicano: O tempo do liberalismo excludente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

FLORES, Elio Chaves. As fundações historiográficas da turismologia. *Saeculum – Revista de História*, a. 11, n. 12, p. 142-163, 2005.

FRATUCCI, Aguinaldo Cesar. A formação e o ordenamento territorial do turismo no Estado do Rio de Janeiro a partir da década de 1970. In.: BARTHOLO, R. Delamaro, M.; BADIN, L. *Turismo e sustentabilidade no estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

GASTAL, Susana; CASTRO, M. N. A Construção do campo do turismo: o papel do Touring Club no Rio Grande do Sul. In.: CÂNDIDO, L. A.; ZOTTIS, A. M. *Turismo: múltiplas abordagens*. Novo Hamburgo: Feevale, 2008. p. 30-41.

GASTAL, Susana; CISNE, R. Turismo e sua história: Rediscutindo periodizações. In.: *Anais do VI Seminário de Pesquisa em Turismo do Mercosul* [recurso eletrônico] Caxias do Sul, RS: UCS, 2010.

GUIMARÃES, Valéria Lima. Estado da arte da produção científica em História do Turismo no Brasil. In.: *Anais do V Congresso Latino-Americano de Investigação Turística*. São Paulo. 2012a.

GUIMARÃES, Valéria Lima. *O turismo levado a sério: Discursos e relações de poder no Brasil e na Argentina (1933-1946)*. Tese (Doutorado em História Comparada). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012b.

HARVEY, David. *The condition of post-modernity*. Oxford: Basil Blackwell. 1989.

HOBSBAWM, Eric. *A era do capital*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

LESSA, Carlos. *O Rio de todos os Brasis: uma reflexão em busca de autoestima*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

MACHADO, Marcelo de Barros Tomé. A formação do espaço turístico do Rio de Janeiro. In.: BARTHOLLO, R. DELAMARO, M.; BADIN, L. *Turismo e sustentabilidade no estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

MACHADO, Marcelo de Barros Tomé. *A Modernidade no Rio de Janeiro: construção de um cenário para o turismo*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Coordenadoria de Documentação e Informação Cultural, Gerência de Informação, 2008.

MOESCH, Marutschka. *A Produção do Saber Turístico*. São Paulo: Contexto, 2000.

MOTTA, Marly. *A nação faz cem anos: a questão nacional no centenário da independência*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1992.

MOTTA, Marly. *O lugar da cidade do Rio de Janeiro na federação brasileira: uma questão em três momentos*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2001a.

MOTTA, Marly. *Rio de Janeiro: de cidade-capital a estado da Guanabara*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001b.

MOTTA, Marly. *Rio, cidade-capital*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2004.

MOTTA, Marly; SANTOS, Angela Moulin Simões Penalva. O “bota-abaixo” revisitado: o Executivo municipal e as reformas urbanas no Rio de Janeiro (1903-2003). *Revista Rio de Janeiro*, n. 10, p. 11-33, 2003.

PERROTTA, Isabella. *Desenhando um paraíso tropical*. A construção do Rio de Janeiro como um destino turístico. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais) – CPDOC, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2011.

PIRES, Mário Jorge. *Raízes do turismo no Brasil: hóspedes, hospedeiros e viajantes do século XIX*. São Paulo: Manole, 2001.

REJOWSKI, Miriam. *Turismo no percurso do tempo*. São Paulo: Aleph, 2002.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE TURISMO. *Revista Brasileira de Turismo*, n. 1, jul. 1924.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE TURISMO. *Revista Brasileira de Turismo*, n. 2, set. 1924.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE TURISMO. *Revista Brasileira de Turismo*, n. 4, jan/fev. 1925.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE TURISMO / TOURING CLUB DO BRASIL. *Revista Brasileira de Turismo*, n. 5, 1927.

TOURING CLUB DO BRASIL. *Revista Brasileira de Turismo*, Número especial: o monumento rodoviário. Rio de Janeiro, 1929.

URRY, John. *O olhar do turista: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: Studio Nobel / SESC, 2001.

VENEGAS, Hernán. *Patrimônio Cultural e Turismo no Brasil em perspectiva histórica: encontros e desencontros na cidade de Paraty*. Tese (Doutorado em História). Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

O Rio de Janeiro e a “emoção turística” na década de 1930

Celso Castro

Examinaremos neste capítulo três livros publicados entre 1935 e 1940: *Imagem do Rio de Janeiro*, de Osvaldo Orico (1935), *Rio*, de Hugh S. Gibson (1937) e *Un turista en el Brasil*, de José Casais (1940). Orico, paraense radicado no Rio, era professor e escritor. Gibson foi, entre 1933 e 1936, embaixador dos Estados Unidos no Brasil. Casais foi adido comercial à embaixada da Espanha no Brasil e viveu no Rio por dois anos, enquanto seu país sofria com a Guerra Civil.

São autores de diferentes nacionalidades – brasileiro, norte-americano e espanhol, respectivamente – e que escreveram em diferentes idiomas – português, inglês e espanhol. Seus estilos e objetivos também eram diversos. O livro de Orico é uma ficção escrita para concorrer a um prêmio; o de Gibson busca compartilhar com o viajante estrangeiro sua experiência de viver na cidade; e Casais pretende oferecer um guia de viagens ilustrado com muitas fotografias.

O que une os três autores e seus livros, e que aqui nos interessa, é o fato de terem escrito na segunda metade da década de 1930 e o de tratarem do turismo no Rio de Janeiro.

A literatura de viagem sobre o Rio era, na época em que esses livros foram publicados, ainda pequena. Examinando os três livros conjuntamente, poderemos perceber quais narrativas e imagens principais eram acionadas e qual a natureza turística do Rio que buscavam oferecer aos leitores na década de 1930. Nas palavras de Casais, qual a “emoção turística” que antecipavam ao visitante.

*

Em 1935 Osvaldo Orico publicou *Imagem do Rio de Janeiro*, que nesse mesmo ano havia sido premiado em primeiro lugar, dentre onze concorrentes, num concurso do “melhor livro sobre viagens no Brasil” promovido pelo Touring Club do Brasil e pela editora Civilização Brasileira. Nascido no Pará em 29/12/1900, Orico mudou-se em 1919 para o Rio, onde se formou em Direito e exerceu o magistério na Escola Normal, até 1932. Após a vitória da Revolução de 1930, foi por um breve período diretor da instrução Pública do Distrito Federal. Já havia publicado mais de dez livros antes de *Imagem do Rio de Janeiro*, premiado no mesmo ano em que retornou ao Pará, e pouco antes de ser eleito para a Academia Brasileira de Letras, no final de 1937.

O livro, de ficção, narra a viagem de um entediado e melancólico milionário americano, Mr. Gray, ao Rio. Morador de New York, ele não tem apreço algum pela cidade: “ninguém vive aqui por gosto. Só se permanece o tempo necessário para fazer fortuna” (ORICO, 1935, p. 11). Para fugir à monotonia de seu cotidiano e à sensação de inutilidade com a vida cinzenta que Mr. Gray leva – o nome não foi dado ao personagem por acaso –, seu secretário privado, Puck, sugere uma viagem. O patrão, no entanto, descarta de antemão “o turismo industrial da Europa, com seus *baedekers*¹ fatigados e seus cicerones ignorantes” (ORICO, 1935, p. 12), que apenas aumentariam sua melancolia, bem como um amável convite do rei do Afeganistão para uma estação de vilegiatura, pois Mr. Gray estava fatigado de sua última viagem ao

1 Referência aos guias publicados por Karl Baedeker desde 1827 na Alemanha e que se tornaram sinônimo de guias de viagem.

faroeste americano, onde ficara por dois meses hospedado em um *wigwam* (tenda) de índios (ORICO, 1935, p. 13).

Uma correspondência que recebeu com fotos de vistas do Rio de Janeiro e de seu Carnaval, no entanto, despertou a curiosidade de Mr. Gray, que se lembra de seu falecido pai ter falado muito da cidade, que visitava todo mês de fevereiro, como sendo aquela “em que mais a gente se extasia e visualmente se diverte” Esse material de propaganda chega, por coincidência, um dia após Mr. Gray ter se consultado com um famoso psicólogo de origem alemã, um certo dr. Hans Zweig, que lhe recomenda uma viagem terapêutica ao exterior – “*Gebirge und Stränd Rios – 40 Tage*” (“40 dias de montanhas e praias no Rio”) (ORICO, 1935, p. 14).

Na saída do consultório, Mr. Gray surpreende-se ao encontrar outro milionário, Mr. Stanley, que tentara se matar, fatigado que estava com a vida na metrópole. Mr. Stanley curara-se de sua depressão e ficara “novinho em folha” após ter seguido a receita do mesmo psicólogo: “O Rio, à noite, do Pão de Açúcar” (ORICO, 1935, p.16). Decidido a equilibrar seu organismo fatigado da paisagem metálica e cinzenta de New York com uma forte dose de natureza, como uma espécie de “injeção nos sentidos”, Mr. Gray decide viajar para o Rio.

Já no dia seguinte, acompanhamos nosso entediado milionário embarcando no avião privado que contratara para sua viagem, levando como convidados, além de seu secretário, uma comitiva de jornalistas, cientistas, pintores, decoradores, industriais e homens de negócio – todos “acossados pelo demônio da neurastenia, o mais perigoso flagelo dos nervos” e em busca da “terapêutica visual” brasileira (ORICO, 1935, p. 16). Após várias escalas, o avião finalmente amanhece sobre a baía de Guanabara, entre jorros de luz de um belo dia tropical. O secretário acorda Mr. Gray dizendo: “Não precisa acordar. Basta abrir os olhos e continuar o sonho. Aí tem o Rio de Janeiro como um presente de festas para a vista” (ORICO, 1935, p. 17).

Mr. Gray vai então, maravilhado, reconhecendo narrativas e imagens presentes em sua memória, reanimadas pelo misto de reverência e de êxtase com que vai identificando o bondinho do Pão de Açúcar, a estátua do Cristo Redentor... O Rio aparece, em primeiro lugar, como uma festa para os olhos, como uma grande tela viva emoldurada por suas montanhas e praias. Absorvidos na contemplação da paisagem, Mr. Gray e sua comitiva nem se dão conta de que por detrás dos morros e praias “se alinhavam os arranha-céus e os bangalôs, vestindo as partes planas do Rio com a fatiota moderna das *towns* americanas” (ORICO, 1935, p. 20-21).

Ao desembarcar no Rio, nosso viajante é recepcionado com todas as honras, recebendo as chaves da cidade das mãos do prefeito, acompanhado de altos comissários, representantes do Touring Club, jornalistas e personalidades da alta sociedade dessa “metrópole elegante e culta da América do Sul” (ORICO, 1935, p. 21). Em entrevista a jornalistas, Mr. Gray diz que não se contentará em responder com lugares comuns a respeito da paisagem paradisíaca dessa cidade vaidosa, que gosta de ser louvada. Ele diz que deseja, em primeiro lugar, “sentir o Rio”, principalmente através do Carnaval, que seu pai dizia ser o mais típico e fascinante do mundo.

Nosso visitante faz então um discurso sobre como deve ser a propaganda do turismo no Rio, que precisaria ter um plano bem imaginado e estudado, pois, como lera em um artigo sobre o turismo em França, “não há turismo espontâneo” (ORICO, 1935, p. 27). Em seguida, explica como se deve “vender” um destino turístico. Não basta recomendar a paisagem, é preciso juntar a ela a “força de acontecimentos irresistíveis” que despertem o interesse dos indivíduos, a exemplo do ano santo em Roma, das peregrinações de Lourdes, das curas termiais de Vichy ou do congresso eucarístico de Buenos Aires (ORICO, 1935, p. 27). É preciso, diz Mr. Gray, transformar “a grande vida cênica do Rio numa feira internacional de emoções, num espetáculo cosmopolita, numa festa do mundo” (ORICO, 1935, p. 28). No

caso do Rio, esse evento seria o Carnaval, festa da multidão aqui comemorada como nenhum outro povo. Foi isso que motivou sua viagem: “Afogar o meu *spleen* [melancolia, tédio] de onze meses e 25 dias nesses três dias que valem o ano todo” (ORICO, 1935, p. 29).

Terminada a palestra, Mr. Gray convida os jornalistas presentes a acompanhá-lo em seu primeiro passeio às praias cariocas. O livro descreve a seguir, de forma mais literária que informativa, os atrativos da cidade. Não há ilustrações, mapas ou listas de hotéis, restaurantes, atrações, endereços ou horários. A descrição da visita se faz, às vezes, na voz de Mr. Gray. Ele, no entanto, vai perdendo aos poucos densidade psicológica e abandonando a narrativa, cedendo seu lugar, cada vez mais, a um narrador anônimo.

Quem chega ao Rio não percebe à primeira vista, segundo o narrador, que há ali uma cidade. Em meio a montanhas, praias, praças e até mesmo arranha-céus há uma urbe desconfiada que inicialmente se esconde. Localizada entre a praia e a montanha, o maior encanto dessa cidade residiria justamente no fato de que ela é tecida de contrastes. Como resultado teríamos, na opinião do narrador, a oitava maravilha do mundo.

Ao desembarcar na Praça Mauá, o visitante encontra o edifício d’A Noite, e só então a cidade começa a surgir, revelando-se plenamente, “num espetáculo soberbo”, ao se chegar à Avenida Rio Branco, sua artéria central. Segue-se a Praça Paris, “o sorriso de Versailles pousado à beira mar” (ORICO, 1935, p. 30).

É no diálogo entre a montanha e a areia que se desenvolve grande parte do espetáculo turístico do Rio. O visitante vai passeando de carro, através de dez léguas de avenidas e praias, até chegar ao Leme e a Copacabana, praias “de uma beleza indizível” e de areias magnificamente povoadas por “sereias”. Mr. Gray, diante desse “banquete visual”, desce do carro e veste uma roupa de banho para observar de perto essas formosuras, tingidas de moreno pelos banhos de sol. Ali contempla e festeja ao mesmo

tempo “o encontro dessas duas almas volúveis: a da mulher e a da areia” (ORICO, 1935, p. 39).

Em seguida, atravessando as avenidas Vieira Souto, Delfim Moreira e Niemeyer, a comitiva segue para a floresta, entrando pela Estrada da Tijuca e continuando pelos caminhos da Gávea, do Joá e do Morro Dois Irmãos: “passeios que valem um sonho. Contos de fadas traduzidos para a realidade” (ORICO, 1935, p. 41). Riachos, cascatas e pequenos lagos revelam-se no caminho que leva até o Alto da Boa Vista: “Em qualquer ponto a vegetação é um convite ao repouso. De qualquer ponto a vista é um presente aos sentidos” (ORICO, 1935, p. 42).

Na Gávea, Mr. Gray encontra o melhor espírito esportivo da cidade, marcado pela grande corrida automobilística que o Touring Club promovera em 1934. Terra de todos os esportes, a Gávea é também local de outro “esporte” comum a toda a cidade, “desde o mais belo salão aristocrático à mais humilde praça do subúrbio: o amor distraído e furtivo” que se desenvolve no vale chamado de represa do Tatu (ORICO, 1935, p. 51).

No dia seguinte, nossos visitantes vão à Praia Vermelha e tomam o bondinho para o Pão de Açúcar, emblema mais célebre da cidade. Mais que um símbolo apenas do Rio, essa montanha definiria o próprio Brasil, a exemplo da Estátua da Liberdade para a América, da Torre Eiffel e do Arco do Triunfo para Paris, dos sinos da Abadia de Westminster para Londres ou da Torre de Belém para Lisboa. O Rio é, assim, a terra que melhor “espelha e retrata o Brasil” (ORICO, 1935, p. 43). Dádiva da natureza, essa montanha-símbolo não precisou ser construída pelo homem, como os monumentos estrangeiros citados.

A vista da cidade à noite, do topo do Pão de Açúcar, é nada menos que o espetáculo mais belo que se pode ter na Terra. Descortina-se uma cidade-luz, recorde de iluminação noturna. A eletricidade, deusa por excelência do século XX, trouxe para o Rio a marca de uma civilização que vai além de sua beleza natural, por mais sublime que esta seja. A luz deixou para trás a escura e lenta

cidade colonial, ajudada pela ação reformadora e renovadora de um grande administrador, Pereira Passos, e de um grande higienista, Oswaldo Cruz. Assim, num curto espaço de tempo passou-se da primitiva cidade colonial a uma verdadeira metrópole moderna, com ampla iluminação pública e abastecida por dois mil bondes e 175 ônibus de luxo que transportam rapidamente seus dois milhões de moradores.

O dia seguinte é consagrado ao Corcovado, com seu impressionante caminho de ferro, maravilha da engenharia do século anterior. É o monumento cristão da cidade, que se tem sempre perto da vista e do coração. Um caminho de peregrinação, pelo qual o viajante vai subindo com seu coração, até chegar ao topo, onde se aspira um ar de santidade: “À proporção que sobe, o homem sente que a alma fica mais leve. Quando dá por si, está puro como o ar que vem da mata. Leve como quem vai para Deus” (ORICO, 1935, p. 68).

Em seguida, o comissário de turismo e o presidente da Associação Brasileira de Imprensa convidam Mr. Gray para assistir ao Carnaval de 1935. O comissário explica que está ocorrendo uma grande transformação nessa festa popular. Ela estava rapidamente deixando de ser “o reinado da bruxaria festiva” e dos “infusórios bárbaros”, a “fogueira das loucuras promíscuas” que se desenrolava em trajes ridiculamente improvisados pelas ruas da Central e da Leopoldina (ORICO, 1935, p. 70-71). Esse tipo de Carnaval de rua, do qual ainda havia muitos saudosistas, estava morrendo e dando lugar ao Carnaval dos magníficos salões. A festa, vestida agora de seda e de ricas fantasias, passava a ser ambientada “nas estufas doiradas, nos aposentos luxuosos e no regalo dos finos ambientes” (ORICO, 1935, p. 72). Transformou-se em uma festa metropolitana, de uma “civilização social elaborada no trópico” (ORICO, 1935, p. 75). Desse modo, a festa podia agora ser invocada como um grande atrativo para o mundo.

Essa transformação não significava, todavia, que o carnaval popular tivesse desaparecido completamente das ruas. Os anfitriões levam Mr. Gray, ao anoitecer do dia seguinte, para um

percurso que começa pela Praça Onze, com sua polifonia de sons, cantos, cores e cheiros de todos os matizes. Diferente das cidades construídas somente para se viver, o Rio de Janeiro também teria sido feito para ser sentido. O narrador cita então um longo trecho de Graça Aranha a respeito desse carnaval popular:

Liberação dos sentidos, envolventes das massas frenéticas, que maxixam, gritam, tresandam, deslumbram, saboreiam, de Madureira à Gávea, na unidade do prazer desencadeado. Carnaval. Tudo efemina-se. Glória da mulher. Ela, para ela e por ela. Inversão universal. Homens-fêmea. Mulheres-macho. Retorno ancestral ao culto lunar, ao mistério noturno. Desforra da fêmea. Ressurreição das bacantes, das bruxas, das diabas. Missa negra, tragédia negra, magia negra. Triunfa a negra, triunfa a mulata. [...] Tudo aperta-se, roça-se freneticamente, gostosamente (ORICO, 1935, p. 76).

É então que se percebe o outro lado do Rio, o seu avesso: de um lado, é a cidade das praias, jardins e passeios à beira-mar; de outro, “é a cidade musical e humilde do morro e do subúrbio, a cidade que tem uma história triste para dizer e uma canção brejeira para cantar” (ORICO, 1935, p. 77). Embora aparentemente enfeie a cidade, o narrador apresenta o morro como algo que tem lá sua beleza, principalmente devido à música popular e ao Carnaval, “que dá às festas de salão um sabor diferente, o tempero necessário à completa alegria” (ORICO, 1935, p. 78). É por isso que, lembra o narrador, Graça Aranha levava aos morros e favelas todos os visitantes ilustres que chegavam à cidade, como Rabindranath Tagore, Blaise Cendrars e Paul Morand. Ali, eles podiam ver “a civilização de cabeça para baixo”, “ver o Rio do lado do avesso, para sentir a poesia do povo nas suas nascentes obscuras e primitivas” (ORICO, 1935, p. 78).

Lá se foi então Mr. Gray para o morro, acompanhado de Carmen Miranda, de Lamartine Babo, de André Filho, de Assis Valente e dos artistas mais populares da cidade. Ele visitou “o paraíso musical, a grande oficina do samba”, um lugar que “não conhece as inquietações do capitalismo nem os problemas do

câmbio” (ORICO, 1935, p. 81) e onde se encontra algo comovente: o sentido da vida humilde. A cidade tem, portanto, dois lados: “vista do lado direito, o Rio é uma joia da civilização; vista do lado do avesso, o Rio é uma caixinha de música” (ORICO, 1935, p. 83). Do alto do morro, Mr. Gray e sua comitiva viram a seus pés a cidade iluminada e ouviram o hino popular: “Cidade Maravilhosa,/ Cheia de encantos mil,/ Cidade Maravilhosa,/ Coração do meu Brasil.”

Após essa intensa experiência de visita aos morros do Rio, o livro prossegue descrevendo as belezas dos jardins e praças da cidade, seus pássaros e seus cronistas, que adjetivaram a cidade de diferentes maneiras. Acima de tudo e de todos, porém, pairava a Cidade Maravilhosa, “nome que irrompe de todas as bocas como um grito de aclamação” (ORICO, 1935, p. 93).

Para apreciar a cidade em toda sua riqueza, orienta o narrador, o visitante não deve se deter apenas naquilo que outros já viram e descreveram, e que de algum modo já lhe é previamente conhecido. Além disso, se o visitante for rápido, veloz e fugaz, perderá a virtude de poder descobrir o sentido da cidade, que só se dá a conhecer lentamente e que exige mais do espírito do que dos olhos, pois aqui existe,

ao lado da cidade acordada entre as luzes cativantes de suas praças e jardins, [...] a cidade que dorme no mistério dos seus aspectos retraídos, apenas sensíveis à contemplação e não à curiosidade (ORICO, 1935, p. 101).

Sentir esses aspectos não é possível para

o turista apressado que coloca a sua [câmera] Kodak diante do primeiro trecho que lhe desperta a atenção: é privilégio dos artistas que sabem namorar o ambiente, que estudam os trechos da vida urbana, sentindo-lhes a poesia anônima, o gosto íntimo, a irrelatada posição (ORICO, 1935, p. 100-101).

Nem tudo, no entanto, nessa maravilhosa cidade tropical, já está totalmente pronto para receber os turistas estrangeiros.

Comparada a Buenos Aires, a outra grande metrópole da América do Sul, o Rio ainda precisava, segundo o narrador, de mais civilização: dormir mais tarde e deixar de lado hábitos provincianos. Nesse sentido, ele saúda a campanha de turismo iniciada pela Prefeitura do Distrito Federal que levou à instalação do Cassino Atlântico no Posto 6 da Praia de Copacabana, onde também eram realizadas festas típicas com bom gosto decorativo.

Na quarta-feira de Cinzas, Mr. Gray sobe a serra, decidido a descansar da multidão e ficar a sós consigo mesmo, apesar de ir acompanhado de toda a sua comitiva. Viajando de automóvel com a capota arriada, ele e seus companheiros visitam Petrópolis. Esse *tour* à serra completa os 40 dias de viagem que atingiram plenamente aquilo que o psicólogo, professor Hans Zweig, lhe receitara:

Sentiam-se todos perfeitamente felizes, inteiramente restabelecidos, com outras disposições para enfrentar a vida mecânica dos grandes centros da América. O Rio fora, realmente, uma injeção nos sentidos. Tonificara-lhes o organismo, devolvendo-lhes o ânimo para a luta (ORICO, 1935, p. 111).

O livro encerra-se com páginas de louvor à obra do Touring Club do Brasil, que desde 1923 vinha se esforçando por transformar o Rio de Janeiro numa destinação para o turismo internacional.

*

O diplomata norte-americano Hugh S. Gibson justificou a escrita de seu livro *Rio*, publicado em inglês em 1937, pelo hiato que percebia entre a curiosidade dos viajantes e a escassez de material impresso sobre a cidade, pretendendo com ele “dar uma impressão geral do Rio e o que ele oferece em termos de interesse, divertimento e esporte”(GIBSON, 1937, p. viii). Ele escreve a partir de sua experiência como morador. Esteve na cidade na condição de embaixador dos Estados Unidos no Brasil entre agosto de 1933 e novembro de 1936, com um longo intervalo

de quase um ano. Um pesquisador afirma que Gibson escrevera o livro em parte a pedido do Ministério das Relações Exteriores brasileiro, como uma tentativa de incrementar o turismo (SWERCZEK, 1972, p. 338). Estávamos no início da Política de Boa Vizinhança do presidente Franklin Delano Roosevelt, para a qual, de certo modo, seu livro viria a contribuir.

Gibson diz que pensou inicialmente em publicar apenas uma coleção de fotografias, pois acreditava que as imagens dariam uma ideia melhor das belezas do Rio do que qualquer descrição escrita. Desistiu da ideia, apesar de ter incluído 31 fotos no livro, e suas primeiras páginas são dedicadas à menção de viajantes que se maravilharam com a vista da chegada de navio pela Baía da Guanabara, usando muitos adjetivos e buscando um efeito literário. Ao descrever sua primeira chegada à cidade, Gibson diz que esperava desapontar-se, pois, viajante experiente que era, sabia que a realidade não poderia estar à altura das descrições que lera. Quando a neblina se dissipou, contudo, um cenário de tamanha beleza revelou-se diante de seus olhos que “fez todas as descrições escritas parecerem triviais e absurdas.” Partindo dessa experiência original, Gibson afirma que não se pode conhecer o Rio através de livros: “Há apenas um caminho – venha e veja por si mesmo” (GIBSON, 1937, p. 4).

Segundo o autor, geralmente os visitantes veem pouco do Rio – a baía da Guanabara, o Pão de Açúcar e a Praia de Copacabana. Embora estes sejam marcos óbvios da cidade (que ele compara com a Estátua da Liberdade para Nova York), não são tudo o que há para ser visto. Gibson menciona também as igrejas, os mercados, o Carnaval, o Jardim Botânico e o Alto da Boa Vista. Fala ainda sobre a possibilidade de se escalar montanhas (com vistas maravilhosas como recompensa), pescar, fazer passeios náuticos, praticar esportes e desfrutar de praias.

Gibson sugere que o visitante se hospede num dos hotéis ou flats de Copacabana, pois o bairro estaria praticamente no centro das coisas que o visitante deveria fazer. A praia é apresentada como “uma dádiva divina para a cidade” (GIBSON, 1937, p. 8), e ele a

descreve cheia de jovens de ambos os sexos e de corpos atléticos e bem formados, brincando e fazendo exercícios, com crianças por toda parte e pessoas deitadas tomando sol. Uma multidão, mas que apenas se divertia, comportando-se de modo ordeiro e sem vulgaridade.

Para além dos grandes atrativos naturais, Gibson dá também atenção ao “Rio moderno” (título do capítulo IV), de ruas “brilhantemente iluminadas e escrupulosamente limpas” (GIBSON, 1937, p. 44-45). Mesmo em seus aspectos modernos, contudo, a cidade seria “uma curiosa mistura de uma grande metrópole e uma estação de veraneio, com estranhos vestígios do passado” (GIBSON, 1937, p. 43). Temos, por exemplo, de um lado a Cinelândia com as últimas produções do cinema americano e europeu; poucas milhas depois, porém, pode-se presenciar ritos de macumba e despachos em vários locais da cidade, principalmente praias desertas e florestas.

Mesmo sobre a macumba, contudo, Gibson procura dar ao leitor uma visão simpática. Afirmar não ser verdade o que se fala sobre envolver orgias e práticas de feitiçaria. Se é verdade que a macumba tem aspectos de feitiçaria, magia negra e fetichismo vindos da África, também se misturaram a eles aspectos do catolicismo e do islamismo, bem como práticas dos indígenas brasileiros (GIBSON, 1937, p. 187- 191). É com esse mesmo espírito de desfazer visões estereotipadas que Gibson menciona o Morro do Salgueiro, onde há “um pequeno reino negro independente que leva uma vida própria, muito menos desgraçada do que as aparências poderiam indicar” (GIBSON, 1937, p. 137).

O Carnaval merece todo um capítulo do livro (o X, p. 136-148). Gibson diz que “a característica mais estranha do Carnaval no Rio é que as pessoas se divertem consigo mesmas” (GIBSON, 1937, p. 136) e que, quanto menos organizado ele for, tanto melhor. Compara com o Carnaval em outros lugares e diz que:

Depois de se ver o Carnaval no Rio, surge uma questão sobre se os organizadores em outros lugares não perderam o

ponto e tentaram organizar o espírito da própria folia, com o inevitavelmente deprimente resultado. No Rio, as pessoas exibem seu próprio espetáculo e oferecem seu próprio espírito de diversão – todo o planejamento das autoridades concentra-se em dar a maior liberdade possível às multidões e lidar com o trânsito e os serviços necessários da cidade da maneira mais simples, calculada para interferir o mínimo com elas. (GIBSON, 1937, p. 136-137)

Mais do que algo para se ver, o Carnaval é algo para se sentir: “um sentimento que permite que dois milhões de pessoas fiquem soltas nas ruas por quatro dias e noites com pouca ou nenhuma restrição” (GIBSON, 1937, p. 137).

Gibson conta que, quando chegou ao Rio, rejeitou todos os convites para ir assistir o Carnaval, preferindo ficar em seu retiro relativamente calmo nas montanhas e “escapar da visão deprimente de uma humanidade entediada tentando persuadir-se a si mesma de que estava se divertindo” (GIBSON, 1937, p. 139). Não pôde, entretanto, recusar o convite para uma festa que ocorreu nos jardins de uma casa luxuosa. O ritmo hipnótico dos tambores e a alegria espontânea das pessoas tiveram sobre os convidados um efeito marcante. Após algumas horas de diversão, em vez de voltarem para casa, os foliões decidiram dirigir para a cidade e ver a multidão. Gibson diz que ficou encantado com o que presenciou e conta que uma jovem e bela mulher estrangeira de sua comitiva perdeu-se do grupo, em meio à multidão:

Depois de um tempo, a sólida muralha da multidão se abriu e ela saiu, escoltada por vários negros sorridentes, para se juntar a nós. Ela disse que subitamente percebeu que estava perdida em uma densa multidão de negros. Um deles foi até ela, tirou o chapéu e disse que lhe mostraria onde seus amigos tinham ido. Ele e um outro abriram caminho entre a multidão, todos sorridentes e amigáveis, e a entregaram em segurança; depois se curvaram e desapareceram na massa. Seu único comentário foi: ‘Eu não poderia ter feito isso em meu próprio país.’ (GIBSON, 1937, p. 147-148)

Gibson faz várias menções à história do Rio, principalmente no capítulo final. Apresenta ainda um pequeno glossário de três páginas (GIBSON, 1937, p. 261-263) com apenas 30 palavras em português, com destaque para saudade: “Uma palavra que precisamos no idioma inglês. [...] Você sente saudades de uma pessoa; quando você vai para casa, sente saudades do Rio.”

A bibliografia (GIBSON, 1937, p. 257-260) traz apenas 16 livros, dos quais só dois de autores brasileiros, um único deles em português. Gibson comenta que a maioria foi escrita por volta de 1820, pouco se tendo publicado desde então. Dos autores brasileiros, diz que no capítulo histórico “plagiu livremente” a *História da Cidade do Rio de Janeiro*, de Carlos Delgado de Carvalho (IHGB, 1936). Menciona com destaque a tradução, publicada em 1936, de *Rio in the Time of the Viceroys*, de Luiz Edmundo.

O livro menciona também excursões que o visitante poderia fazer a partir do Rio: à Bahia, a Porto Alegre, às cidades coloniais mineiras, a Vitória e ao litoral, incluindo Cabo Frio, Ilha Grande e São Sebastião. Dedicou duas únicas linhas em todo o livro a São Paulo, mencionando apenas “suas coleções de orquídeas e a famosa fazenda de cobras” – provavelmente o Instituto Butantã. Vê-se claramente, portanto, como o Rio era não apenas a capital do país, em termos políticos e culturais, mas também seu grande destino turístico. Mais que isso, a cidade resumia o país. Era seu “coração”, como canta o hino oficial da Cidade Maravilhosa.

Gibson não trata apenas das belezas naturais e dos atrativos históricos ou culturais que o Rio oferecia. Discorre também, e extensamente, sobre aspectos do cotidiano dos brasileiros, por vezes arriscando *insights* sociológicos e fazendo várias comparações com a sociedade americana. Diz, por exemplo, que o hábito brasileiro de fazer frequentes pausas para tomar (e oferecer ao visitante) xícaras de café não é apenas um conforto, mas algo que “impede que os negócios sejam totalmente profissionais e os torna um pouco mais humanos” (GIBSON, 1937, p. 8).

Temos, nessa passagem, a primeira aparição de um tema recorrente ao longo do livro: um modo diferente de se viver, e que é positivamente valorizado pelo autor. É como se aqui (no Rio, mas também no Brasil) se vivesse uma temporalidade mais lenta e humana, que não se deixava dominar totalmente pela vida rápida do capitalismo americano. Na sociedade brasileira, o dinheiro não teria a mesma centralidade que nos Estados Unidos.

*

No prefácio de *Un turista en el Brasil*, datado de junho de 1939, José Casais diz que se trata de “um livro de viagens documentado com fotografias” (CASAIS, 1939, p. 15). Apesar de comentar viagens por todas as regiões do país, o Rio ganha claro destaque. A primeira parte, dedicada à cidade (CASAIS, 1939, p. 19-50), tem 30 páginas de texto e mais 21 páginas com 28 fotografias.

Assim como Orico e Gibson, Casais enfatiza a beleza do cenário natural, percebida já na entrada de navio pela Baía da Guanabara: “o forasteiro vai de surpresa em surpresa, de admiração em admiração. A emoção turística é integral, vence os programas traçados, supera as previsões dos ‘guias’” (CASAIS, 1939, p. 19).

Embora todas as grandes cidades modernas sejam parecidas, o Rio seria uma exceção, devido ao que tem de natureza: “é uma cidade europeia de primeira ordem, contida em um cenário tropical que, por rara coincidência, assume os caprichos da paisagem marítima e dos panoramas das montanhas” (CASAIS, 1939, p. 20).

Segundo Casais, os turistas vêm ao Rio em geral ávidos por conhecer suas belezas naturais, desconhecendo que existe também uma rica tradição cultural, tão importante quanto desconhecida no exterior. Menciona, a esse respeito, os museus, as igrejas, a Biblioteca Nacional e o Palácio do Itamaraty. Além desses atrativos, os hábitos civilizados que se encontra na cidade também são notáveis: “A distinção e as boas maneiras qualificam o carioca. A mulher se veste com elegância, por temperamento. O ‘samba’

vive até no andar da carioca, a mulher que pisa musicalmente” (CASAIS, 1939, p. 22).

Trata-se de uma cidade alegre, com cinemas e teatros, salas de música clássica e intensa vida noturna nos esplêndidos cassinos-cabarés de Copacabana e Urca, bem como em numerosos *dancings* espalhados por todos os bairros. E, é claro, há o Carnaval, ponto culminante do espírito musical do brasileiro, resultado da contribuição de três raças; e o samba, a música carnavalesca por excelência, tipicamente carioca.

Sobre sua experiência com o Carnaval, Casais diz que não presenciou um só ato de brutalidade e nem mesmo de incorreção. Exalta o Carnaval de rua como o mais brilhante e típico do país, não se encontrando festa igual em nenhum outro lugar do mundo: “A cidade se inunda de alegria” (CASAIS, 1939, p. 29). A descrição que faz, contudo, é de um desfile de carnaval de elite, com mulheres de rara beleza em automóveis abertos, adornados com refinado gosto. Uma parte mais pobre da cidade aparece retratada no livro quando o autor fala do Morro do Salgueiro. Casais diz que ali habita uma gente humilde e trabalhadora, com ensaios de samba muito ordeiros e disciplinados, e assume a defesa das favelas contra a difamação que sofriam:

Quis conhecer o Morro. Há morros na capital que gozam de má fama, mas quando você os visita, fica convencido de que eles de mal só têm isso: a fama. [...] Fui aos morros de dia e de noite e só cruzei o caminho com pessoas educadas que, ao passarem, me saudaram amavelmente (CASAIS, 1939, p 25-6).

A respeito do lado mais popular da cidade, Casais menciona também a Praça Onze, fazendo uma longa citação do antropólogo Arthur Ramos, retirada de *O Folk-lore Negro do Brasil: demopsicologia e psicanálise*, livro publicado em 1935, a respeito de ali ocorrer uma “catarse coletiva”, na qual a vida instintiva primitiva, reprimida pela civilização, explodia espontaneamente.



Há vários pontos em comum entre os três autores, e que configuram uma mesma “emoção turística”. Eles descrevem, acima de tudo, uma cidade que é misto de natureza – que deslumbra e que se percebe logo à primeira vista – e de civilização – que só aos poucos se revela; de beleza natural e de beleza criada; de Deus e do homem. Se a natureza é o que atrai inicialmente o turista, é preciso ir além do impacto que lhe causa desde a primeira visão que se tem da cidade, e perceber que ela também tem uma notável dimensão humana.

O Rio, surpreendentemente, se revela ao visitante uma urbe civilizada nos trópicos, com costumes modernos e uma iluminação que a destaca dentre as grandes cidades do mundo. A narrativa dos três autores exalta a intervenção urbana presente na natureza organizada das praças e jardins e no traçado moderno e renovado de suas artérias principais, que deixaram para trás a cidade colonial. Elogiam a modernidade do caminho de ferro que leva à estátua do Cristo Redentor ou o bondinho do Pão-de-Açúcar. Juntas, natureza e civilização dariam o tom exótico característico da cidade e tão valorizado positivamente pelos autores.

Uma estratégia narrativa comum aos três, quando tratam do lado civilizado do Rio, é recorrer a comparações com cidades europeias ou americanas. O Mr. Gray de Orico contrasta o Rio com sua cinzenta Nova York; Casais diz que a Avenida Rio Branco “lembra com vantagem os *boulevards* centrais de Paris” (CASAIS, 1939, p. 20) e diz que a Lapa é a Montmartre brasileira, com seus cabarés de 2ª e 3ª ordem, e que os dias de ensaio no Morro do Salgueiro lembram a *Boule Blanche* de Montparnasse (CASAIS, 1939, p. 26); Gibson, ao falar da Cinelândia, mais uma vez recorre à comparação: “Os brasileiros às vezes se referem a ela como ‘a pequena Broadway’, o que é bastante lisonjeiro para a Broadway.” (GIBSON, 1937, p. 50) Através do recurso a comparações, esses autores buscam quebrar resistências e desfazer preconceitos dos

leitores, transformando o exótico em familiar, o distante em próximo, o diferente em similar.

Embora sejam consideradas importantes, as praias e as experiências turísticas a elas associadas não possuem, nesses livros, a centralidade como experiência turística que passariam a ter posteriormente. Ganham mais destaque os passeios que se pode fazer pela cidade e a sociabilidade inesperadamente refinada que nela se encontra, numa perspectiva claramente elitista. Há espaço, no entanto, para o elogio do seu “avesso”, marcado pelo morro e suas favelas, pela música e pelo Carnaval. Esse “outro lado”, mais intensamente sensual, aparece, porém, claramente restringido tanto no tempo – o Carnaval – quanto no espaço – os morros, favelas e subúrbios – e subordinado na hierarquia social e turística da cidade. Trata-se de um lado primitivo – portanto mais próximo da natureza que da civilização – que, devidamente contextualizado e controlado, pode ser também fonte de fruição estética e sensorial para o turista.

A marca da sensualidade da cidade revela, nesses livros, para além da orgia sensorial de cores, sons e cheiros que a natureza oferece, também no corpo bronzeado das “sereias” de Copacabana, no “namoródromo” ao ar livre da floresta na Gávea, no andar típico das cariocas e, sobretudo, no samba e no Carnaval. Trata-se, contudo, de uma sensualidade alegre e não transgressora, ordeira e respeitosa. O Rio, mais que conhecido, deve ser *sentido*, e os três autores buscam antecipar e estimular uma “emoção turística” fundada numa mistura única de natureza e cultura. Essa característica da cidade é que deveria ser divulgada ao mundo, de forma planejada e decidida, pelos promotores de seu turismo.

Referências

BOTTINO, Caroline Martins de Melo. *Quem descobriu a favela? A trajetória das agências de turismo nas favelas cariocas*. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais). FGV/CPDOC, Rio de Janeiro, 2016.

CASAI, José. *Un turista en el Brasil*. Rio de Janeiro: Franz Timon, 1940.

CASTRO, Celso. Narrativas e imagens do turismo no Rio de Janeiro. *In.: Antropologia urbana. Cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Gilberto Velho (org.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. Dos pântanos ao paraíso: Hugh Gibson e a (re)descoberta do Rio de Janeiro. *Lugar Comum*, n. 7, p. 21-33, 1999.

GIBSON, Hugh. *Rio*. New York: Doubleday, Doran & Company, Inc. 1937.

ORICO, Osvaldo. *Imagem do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1935.

SWERCZEK, Ronald Emil. *The Diplomatic Career of Hugh Gibson, 1908-1938*. Tese (Doutorado). The University of Iowa, 1972.

Parte II

Equipamentos turísticos, eventos, atrativos
e produtos culturais no Rio de Janeiro

O Copacabana Palace Hotel e a gênese do turismo de praia no Rio de Janeiro do primeiro quarto do século XX

Ulisses S. Fernandes

Natasha S. Barboza

Para iniciar

Na cidade do Rio de Janeiro, localizado diante da Avenida Atlântica, frente à vastidão do Oceano Atlântico, está o Copacabana Palace Hotel, no bairro de mesmo nome. De início, compreende-se que o hotel é um empreendimento cuja origem não deve ser reduzida a uma análise que o considere separadamente de seu entorno. Copacabana, essa toponímia instigante, oferece diversas possibilidades de estudos, e permear o agora bairro a partir do recorte do hotel permite a compreensão de que este é a expressão de uma época, haja vista sua monumentalidade original revelar diversos elementos que conduzem o olhar para um momento histórico específico tanto da cidade quanto do próprio país.

A partir de sua construção, o hotel tornou ímpar a paisagem da praia que, hoje, se destaca como a mais famosa do Rio de Janeiro, principalmente quando o prisma do olhar for o turístico. Esta paisagem tem a ela dedicadas diversas crônicas, trabalhos

acadêmicos, guias de turismo e outros tantos documentos que proporcionam consistente fonte de pesquisa para aqueles que buscam desvendá-la. Nos seus múltiplos significados, o Copacabana Palace Hotel permeia o imaginário coletivo atrelado a distintos pertencimentos, com forte carga valorativa associada a um estilo de vida singular. Não é difícil para aquele que se coloca diante do hotel compreender o seu caráter monumental, portanto é imperativo que se reflita não apenas acerca da formulação deste simbolismo, mas também de sua consolidação.

O Copacabana Palace como distintivo monumental, uma forma espacial simbólica (CORREA, 2007), tanto na época de sua projeção quanto posteriormente, consagrando a permanência deste simbolismo, reflete a relação entre história e cultura, entrelaçadas pelos significados associados a este fixo e à paisagem de entorno. À época da edificação do hotel, o próprio construtor, Octávio Guinle, já expressava estar “erguendo não um hotel de ocasião, e sim um monumento do qual se orgulharia para sempre” (BOECHAT, 2002, p. 32).

O início da apreensão urbana de Copacabana, em finais do século XIX, não foi exatamente um momento a indicar o que sucederia posteriormente. Em julho de 1892, conforme destacou O'Donnell (2013), os principais jornais do Rio de Janeiro divulgaram com pouca ênfase a inauguração da linha de bondes para Copacabana, onde anunciava-se

a disponibilidade de dez carros especiais, destinados a levar seus convidados ‘àquele alegre e saudável arrabalde’ para que pudessem ver, com os próprios olhos, seu ‘magnífico melhoramento’ (O'DONNELL, 2013, p. 11).

Outra feita, em agosto de 1923, ao tratarem da inauguração do Copacabana Palace Hotel, diversos jornais evidenciaram tal evento. Conforme publicado no jornal Beira-Mar, edição de 19 de agosto de 1923, em matéria abordando as impressões da visita ao Hotel, destacou-se a ideia de que, Copacabana, com “as suas

incomparáveis bellezas naturaes, casando-se com as fantásticas obras do homem, tornaram-na o mais encantador *logar* do mundo” (COPACABANA, 1923, p. 1).

Evocar essa perspectiva de encantamento nos faz aludir às ideias de Guy Debord (2004) em suas discussões acerca da sociedade do espetáculo. Quando o autor elenca que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 2004, p. 14), entendemos que apresentar o Copacabana Palace enquanto “majestoso palácio” e “maravilha da arte”, como bem fez o jornal supracitado, é reflexo de uma relação social. Quando, por exemplo, o *cronista* João da Praia (1923, p. 2), nesta mesma edição do jornal Beira-Mar, aponta para o hotel a dizer “de ti se *vae* irradiar o brilho do nosso aristocrático bairro”, fica evidente que a relação social mediada pelo conjunto de imagens que interage com o Copacabana Palace foi moldada com o fim de exercer a monumentalidade que se buscava afirmar. Afinal, na matéria de capa do jornal já destacada anteriormente observa-se que Copacabana

possúe hoje uma verdadeira joia *architectonica*, que por certo, *attrahirá*, ao nosso bairro, centenas de forasteiros estrangeiros que mais tarde irão nas suas terras *fallar* de nossas maravilhas, da nossa cultura, do nosso progresso, do nosso patriotismo (COPACABANA, 1923, p. 1).

Este fragmento ilustra como a partir da imagem derivada do Copacabana Palace existia uma intenção que extrapolava a função original de hotel enquanto local de hospedagem. A monumentalidade da “joia arquitetônica” supracitada interage com diversas outras imagens, que em conjunto resultam em um modelo de cultura, de progresso e de patriotismo, como exposto pelo jornal Beira-Mar. Nesse sentido, cabe destacar as palavras de Fernandes (2006, p. 114) quando este analisa que o

olhar que se habituou ao consumo da imagem difundida pelo objeto Copacabana Palace Hotel foi treinado, de certo, a assimilar nesta imagem algo mais do que um hotel, tanto quanto a própria Copacabana avançou para algo além de um bairro da metrópole carioca.

Trazer luz a esta perspectiva, na qual o Copacabana Palace se apresenta como algo além de um hotel, só é possível quando se observa o entrelaçar da história e da cultura, da maneira como um grupo social constrói significados para as formas e como busca através delas transformar sua própria história. O hotel se projeta a partir de uma reelaboração do projeto urbano constituindo, junto ao seu estilo arquitetônico, uma nova narrativa para seu entorno.

Copacabana deixa de ser o alegre e saudável arrabalde retratado em 1892, como na citação de O'Donnell (2013) e passa a ser vista como algo além de um bairro. Nas palavras de Simão de Laboreiro, jornalista português da época escrevendo para o Beira-Mar, “entre as inúmeras belezas que encantam o viajante que vem ao Rio de Janeiro, destaca-se Copacabana, elegantíssimo bairro, que não é um arrabalde, porque faz parte integrante da cidade, mas tem uma vida própria” (LABOREIRO, 1923, p. 02). Deste modo, notamos a constituição de Copacabana como destino turístico, que ao mesmo tempo guarda conexão com o então Distrito Federal, o Rio de Janeiro, mas dispõe de uma singularidade forjada a partir da construção do hotel – e esta singularidade definirá caminhos do turismo de praia em terras brasileiras combinando a ordem do progresso com a beleza natural, algo introjetado na elite cívica da época e que em Affonso Celso ganhou expressão de narrativa (BASTOS, 2002).

Já na idealização da construção do hotel projetava-se, no “bojo de transformações socioeconômicas e dos anseios nacionais de um país cuja elite condutora almejava louvar o que considerava um futuro promissor”, um “monumento desse louvor, visto querer prestar uma homenagem aos novos tempos que o mesmo anunciava” (FERNANDES, 2006, p. 15). Ao inserir-se na paisagem

de Copacabana, o hotel singularizou a dinâmica socioespacial do bairro, o que no senso comum se apresentou como um modo de vida próprio.

É desta singularidade, do estilo de vida próprio, do luxo e da monumentalidade do Copacabana Palace que se estabelece a prática social que buscamos interagir, o turismo, sobretudo o que agora, cerca de cem anos decorridos, designamos por turismo histórico. Com efeito, o recorte paisagístico do hotel envolve uma complexa teia de interação entre o ambiente natural com a base cultural, que refletem uma herança histórica e assim, “o somatório desta dinâmica sociocultural gera um fenômeno, recheado de objetividade/subjetividade, consumido por milhões de pessoas, como síntese: o produto turístico” (MOESCH, 2000, p. 09).

Sendo assim, a proposta de abordagem do presente capítulo é dimensionada por esta conexão entre o que se pode chamar de natureza monumental do Copacabana Palace Hotel, sua interação com a paisagem de entorno e o reflexo do que hoje apontamos como uma inferência a respeito do turismo histórico. Objetivase, pois, verificar a constituição de uma vocação turística de Copacabana notadamente a partir da construção e inauguração do Copacabana Palace Hotel, em 1923. De modo específico, entender a subjetividade inerente à paisagem de praia, de caráter cênico e simbólico, na sua correlação objetiva com os agentes promotores das transformações urbanas instituídas no recorte espacial que hoje definem os limites do bairro de Copacabana.

Do ponto de vista metodológico, buscamos a revisão bibliográfica a tratar do conceito de paisagem, da transformação urbana do recorte espacial Copacabana e do denominado turismo histórico – e para tanto também buscamos o acesso a jornais de época através da Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Na estruturação deste texto, observamos duas seções específicas: uma a tratar do Copacabana Palace Hotel enquanto forma simbólica inserida na paisagem de Copacabana, sendo esta já em metamorfose à época da inauguração do mesmo; outra correlacionando o hotel e a paisagem-cenário Copacabana com as transformações urbanas

do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX e suas muitas implicações, a destacar a gênese de um turismo de praia em moldes do Mediterrâneo europeu.

O Copacabana Palace Hotel como marco monumental do Rio de Janeiro “Cidade Moderna”

Confluir a monumentalidade do Copacabana Palace com a atividade turística perpassa a compreensão de que o anseio pela experiência associada ao hotel – sem desconsiderar a paisagem de entorno – é resultado de uma construção social e de um caráter valorativo que refletem um momento histórico. Desta maneira, a vocação turística é também produto da articulação de narrativas e agentes que engendram a existência de um significado singular para o recorte elegido.

Estes dois aspectos, a monumentalidade do hotel e a sua vocação turística, apesar da possibilidade de serem analisados separadamente, apresentam uma interação que não deve ser desprezada. Ambos possuem, em sua constituição, o mesmo pano de fundo, isto é, são resultantes de uma dinâmica socioespacial específica, de um “projeto praiano-civilizatório de fazer de Copacabana um território naturalmente associado à modernidade, à salubridade e à elegância” (O’DONNELL, 2013, p. 9-10).

O uso do vocábulo “naturalmente” por Júlia O’Donnell evidencia o projeto que se estabelecia para Copacabana e que se materializou entre o final do século XIX e as primeiras décadas do Século XX, com a construção e inauguração do Copacabana Palace Hotel no bairro indicando o estabelecimento de um símbolo desta modernidade, da elegância e da salubridade. O luxuoso hotel em seu esplendor arquitetônico marca uma nova expressão simbólica para o que antes eram os areais de Sacopenapan, parcel de terras marginais à Capital Federal, onde prevaleciam usos sujos ou insignificantes aos olhos das elites locais, como a pesca artesanal. De resto, a destacar os primeiros movimentos de uso da praia-mar quanto aos tratamentos terapêuticos, como os proporcionados

pelo médico Francisco de Figueiredo Magalhães, sendo esta uma quase que iniciativa isolada à medida que as distâncias do local em relação à área central da cidade e a deficiência quanto à acessibilidade inviabilizavam um maior aproveitamento econômico da área (CARDOSO *et al*, 1986).

Como destacam Cardoso *et al* (1986), é a ação conjunta de empreendedores imobiliários e empresários ligados aos ramos de eletrificação e transportes – incluindo o aval do poder público e o aporte de recursos ligados ao capital financeiro – que vão dar a Copacabana uma nova feição quanto ao uso do solo local. Deste modo, entre a última década do século XIX e as três primeiras do século XX o bairro é loteado e ocupado em largos lotes com casas em centro de terreno – daí deriva uma paisagem de palacetes de estilo eclético tão comum à Copacabana urbanizada das primeiras décadas do século XX. O apelo de ocupação já é aí dimensionado pelo então recomendado banho de mar terapêutico, pelo lazer de verão, pelo destino de classe a ocupar uma área da cidade que guarde ares aristocráticos, tal qual o discurso presente nas mídias da época.

Portanto, será neste contexto que surgirá o ideal cívico de construir um hotel à beira-mar, nos moldes da *Coté d’Azur* francesa, mas que desde sempre guardará caráter monumental, haja vista a grandeza da obra, o atributo técnico inovador da mesma e a compreensão da paisagem ao seu redor. Deste modo, entender o Copacabana Palace Hotel como monumento é compreender a dinâmica social-cultural que conduziu um olhar específico para o hotel. Conforme destaca Fernandes (2006), o caráter monumental do Copacabana Palace é uma construção que se deu no decorrer dos anos, onde não se pode desprezar sua faceta como marco monumental da transformação que se buscava implementar na cidade do Rio de Janeiro.

Sobre este tema, destacamos o que mostra Luis Felipe Ferreira acerca das obras realizadas no início do século XX, notadamente a partir da gestão do Prefeito Pereira Passos, tanto na área central da cidade como também no parcel ao sul da mesma, e

que marca a marcha das elites no sentido de começar a se descolar do modo de viver pertinente até então. Em assim sendo, denota-se o significado simbólico das transformações produzidas e a busca por abandonar o “velho” e encontrar a dita modernidade.

[A] concepção de um eixo monumental cortando a antiga cidade e levando o visitante ao Rio de Janeiro moderno dos bairros da Zona Sul que melhor esclarece o sentido de uma via 'rasgando' o tecido urbano colonial em lugar de uma extensa reforma à francesa. O novo eixo, ao transpassar a cidade antiga, serve de cenário para 'esconder' e, de certo modo 'virar as costas' para o velho implante colonial, levando o visitante diretamente do novo Porto do Rio para a cidade moderna, bonita e limpa (FERREIRA, 2005, p. 164).

Relacionando o que foi exposto por Fernandes (2006) com o fragmento supracitado, torna-se possível compreender que o Copacabana Palace Hotel se constitui como um marco monumental para a cidade moderna. Desde sua construção, o hotel se projetou como símbolo e, portanto, como monumento atrelado à modernidade, em uma paisagem onde outrora predominava o areal. A expressão monumental se consolida como elemento a marcar as transformações pretendidas à época. A presença do hotel na paisagem do areal se alicerça como marco monumental ao abrir caminho para o “novo”, pois

em 1922 a construção de seis andares se destacava, soberana, sobre os palacetes que, com seus dois ou três pavimentos, reverenciavam a magnitude do novo edifício dando as boas-vindas à civilização que se impunha como monumento (O'DONNELL, 2013, p. 106).

Como expressão espacial, a faceta monumental das transformações implementadas vão assumir premissas variadas. Conforme destaca Milton Santos (2006, p. 71),

quando a sociedade age sobre o espaço, ela não o faz sobre os objetos como realidade física, mas como realidade social, formas-conteúdo, isto é, objetos sociais já valorizados aos quais ela (a sociedade) busca oferecer ou impor um novo valor.

Portanto, o Copacabana Palace Hotel, enquanto forma simbólica monumental, não o é por ser um fixo, ou um objeto como realidade física, mas sua por sua realidade social, uma vez que a monumentalidade decorre da capacidade e do contexto da sociedade de valorizar os objetos como tais. Sendo uma realidade social, o hotel manifesta a presença humana de sua forma-conteúdo e é por ela qualificado como monumento. Fernandes (2006) salienta que

a expressão monumental estendida ao Copacabana Palace se torna complexa porque o entorno paisagístico que a enleva está vinculado a dois pilares distintos: o tecido urbano, já previamente produzido (e posteriormente retransformado); e a paisagem dita natural – a praia e o mar, fundamentalmente (FERNANDES, 2006, p. 103).

A peculiaridade destacada pelo autor nos permite compreender que o monumento erguido em Copacabana sintetiza o passado à medida que representa os anseios sociais da época e, ao mesmo tempo, expressa o futuro nele projetado pelo grupo social que o considerou. Resgatando as ideias de Santos (2006, p. 71), podemos entender que a construção do Copacabana Palace não é puramente uma ação da sociedade sobre a materialidade, mas a inserção do hotel nesta paisagem é ação da sociedade sobre ela própria, na busca da construção de determinada identidade.

Em consonância com as abordagens expostas deve-se considerar que o reconhecimento do caráter monumental do hotel não pode ser vinculado apenas a ele mesmo, apartado de seu entorno, ainda que por vezes ele possa ser assim percebido, tendo em vista que

nenhum monumento pode ser julgado livre da paisagem que lhe dá entorno. A monumentalidade deriva do fato de se impor afetivamente impressa na vastidão espacial, causa maior de sua grandiloquência (Fernandes, 2015, p. 86).

A reverência ao hotel é reflexo da cultura do grupo que assim o idealizou e da paisagem na qual está inserido. Conforme destaca Júlia O'Donnell ao abordar o novo modelo de experimentação urbana pelo qual passou Copacabana nos anos 1920,

as luzes da avenida servem de moldura à vastidão do oceano, num cenário no qual a beleza emerge da harmonia entre a natureza e a cultura. Era dentro desse universo de significados que a construção do Copacabana Palace encontrava espaço. Inaugurado em 13 de agosto de 1923, o hotel surgia como concretização de uma série de apostas num novo modelo de civilização que se expressava num igualmente novo mapa urbano (O'DONNELL 2013, p. 118).

Este trecho reforça a complexidade da monumentalidade do hotel, a beleza dessa construção está baseada na relação entre natureza e cultura, entre a praia e o urbano. O hotel é o monumento, e paisagem de seu entorno é a moldura e a expressão de sua monumentalidade. Quando a autora supracitada destaca que o hotel surge como a concretização de apostas em um novo modelo de civilização, podemos concluir que para tanto houve o encontro entre o passado e o futuro, pois o “hotel expressa homenagem ao fim dos tempos idos, sendo fruto do entendimento do que nele se passou, bem como também expressa homenagem aos tempos vindos, porque rechaçou o passado e louvou o futuro” (Fernandes, 2006, p. 16).

Na interação entre passado e futuro, diante de um tecido urbano estabelecido para além da construção do próprio hotel, no cenário dos bairros atlânticos, se consolida uma manifestação monumental que dialoga com uma identidade que extrapola seu recorte espacial.

No momento em que a capital brasileira se abria para os olhares estrangeiros, era preciso mostrar a disposição da nação centenária de se integrar no que muitos (...) concebiam, como ‘civilização moderna’ (MOTTA, 2002, p. 208).

Ao se abrir para olhares estrangeiros, com objetivo de validar um projeto nacional, era preciso conduzir este olhar, ou seja, era preciso que o projeto oferecesse símbolos que apresentassem a modernidade pretendida pelo Rio de Janeiro, capital federal, no nascedouro da República.

Nesse sentido, a presença do hotel reafirma Copacabana como um cartão de visitas, um atrativo turístico, uma experiência a ser consumida –

a partir do brilho de Copacabana o Rio é muito mais: é simplesmente o Rio. Para o brasileiro, Copacabana converte-se no ícone do moderno, do não-colonial e da originalidade nacional (LESSA 2005, p. 246).

Na medida em que o antigo areal de Sacopenapan é transformado, ele acaba por carrear novos investimentos públicos e privados. Nos estertores do Século XIX e nas primeiras décadas do século XX, Copacabana é integrada à lógica de transformações urbanas do Rio de Janeiro tornando-se, assim, articulada com o todo por aquilo que Corrêa (1992, p.35) nomeia de “diversos laços visíveis”, abarcando a circulação, por exemplo, de pessoas e bens, e laços “invisíveis”, como “decisões ordens, circulação de mais-valia, valores, mitos, utopias etc”.

Elucidar a monumentalidade do Copacabana Palace Hotel em meio à paisagem do areal na orla sul carioca é explicar o próprio processo de transformação do espaço, quando coisas se derivam em objetos (SANTOS, 2006), e que se expressam, por vezes, em formas espaciais simbólicas (COORÊA, 2007). Ao tornar-se um novo ícone da cidade, o hotel passa a guardar as conexões de interação entre os “laços visíveis” e “invisíveis”, o que lhe confere determinadas representações e sentidos, fazendo destes sentidos uma visão de mundo específica. Na compreensão dos conceitos de monumento e monumentalidade há uma gama de autores que oferecem ricos debates, discussões e análises. Dada as limitações de abrangência do artigo em tela e na busca por embasar o que

em grande parte se discute – sem deixar de sinalizar ao leitor que esta temática é ampla e variada em suas definições – trazemos as considerações de Rodrigues (2000), momento no qual a autora destaca que,

o monumento encerra em si uma monumentalidade, a qual, por sua vez, é transcendente, pois ela não é só mais um objeto presente no espaço urbano; ela é uma ideia, concepção, crença: objetivo simbolizado em objeto-símbolo, mas capaz de viajar no imaginário. Os monumentos diversos (esculturais: homenageando pessoas e fatos históricos; ou arquitetônicos: edifícios, praças, avenidas e planos urbanísticos inteiros), são a própria espacialização de uma ideia, de uma concepção de mundo que procura tanto sua autoafirmação quanto a subjugação de outras ideias e concepções destoantes (RODRIGUES, 2000, p. 9).

As palavras da autora corroboram as ideias aqui apresentadas, quando abordamos a busca pela modernidade empreendida na cidade, e quando percebemos o hotel como marco desta modernidade, estamos diante de um “objetivo simbolizado em objeto-símbolo”, ainda que esta identidade tenha se construído ao longo do tempo. No Copacabana Palace Hotel se espacializa uma concepção de mundo que, conforme destacamos, afirma o futuro e subjuga um passado colonial. Sua monumentalidade transcende não só em seu caráter subjetivo, mas também objetivo quando associado aos elementos físicos do seu entorno. A partir desta primeira abordagem a respeito da monumentalidade, muitas são as possibilidades de análise das repercussões temporais e espaciais por ela intermediadas, porém, como sugere o título do artigo, nos deteremos no entendimento de uma abordagem histórica do turismo a partir da edificação do Copacabana Palace Hotel e tendo como pertinência o recorte espacial que associa Copacabana à urbe carioca.

A gênese de um turismo de praia em moldes europeus: Copacabana e seu majestoso hotel

À guisa de uma consideração inicial, observa-se que o fenômeno do turismo guarda correlações com o tempo e o espaço e, portanto, tanto se circunscreve na História como na Geografia, embora sua crescente expressão econômica a partir do último quarto do século XX tenha dado ao fenômeno uma leitura enquanto ciência específica, o Turismo. Não se pode desconsiderar também o grande sujeito mobilizador daquilo que se aponta como atividade turística, gerador de acúmulo capitalista e trabalho, que é o turista. Tampouco podemos nos furtar a observar que há múltiplas tipologias quanto à possibilidade de classificar as distintas práticas turísticas. Entretanto, o que se pode chamar de turismo histórico-cultural é um dos mais antigos constructos passíveis de análise. Deste modo, associando o turista ao turismo histórico-cultural podemos dizer que

o turista, como qualquer outra pessoa, exerce a ambivalente e concomitante função de agente aculturador e de elemento suscetível de sensibilização por culturas outras que a sua própria. Assim, pelo próprio desejo ou pela necessidade de participar de ambientes e sociedades diferentes dos que lhes são próprios, ele se dispõe a interferir e a integrar-se, em um processo cultural, como elemento ativo e passivo de influência (ANDRADE, 1992, p. 95).

Ora, do ponto de vista metodológico, há que se distinguir o que possa ser um turismo histórico-cultural considerando um recorte espacial que envolva Copacabana e um hotel como o Copacabana Palace – em tempos presentes tido como um patrimônio histórico-edificado (CHOAY, 2006) – a depender dos distintos recortes temporais utilizados na análise. Aos olhos dos anos 1920, lazer e turismo corriam juntos, haja vista o uso da praia de Copacabana para veraneio ter a concorrência da prática turística com a referência de hospedagem internacional do Copacabana Palace Hotel. Aos olhos de hoje, duas questões

se complexificam entre si: a primeira diz respeito à prática do turismo histórico-cultural na cidade do Rio de Janeiro e que envolva um fixo-rugosidade (SANTOS, 1996) tal qual o Copacabana Palace Hotel, principalmente considerando a hospedagem dentro do próprio hotel como parte da prática; a outra é um olhar para o passado, considerando o Rio de Janeiro, Copacabana e o Copacabana Palace Hotel sob a ótica de uma História do Turismo, como tal vemos na parte 1 do livro *A História do Turismo no Brasil* (CASTRO; GUIMARÃES; MAGALHÃES, 2013) – e com o agravante de que esta história é processo e envolve dinâmica de valores que transmutam ao longo do tempo. De fato, o rigor metodológico nos faz buscar trabalhar mais próximos do que é expresso na última questão apontada, a de entender a gênese do turismo no Rio de Janeiro, notadamente o turismo de praia nos moldes da Europa Ocidental, a combinar a construção do Copacabana Palace Hotel com as transformações urbanas no bairro de Copacabana, como também no então Distrito Federal.

Isto posto, há de se observar que se a monumentalidade do Copacabana Palace Hotel não é mero acaso, mas uma construção social ou ainda um elemento cultural, igualmente podemos dizer de sua vocação turística – “seria ingenuidade (...) pensar que um local possa ser ‘naturalmente’ turístico. Seu reconhecimento como ‘turístico’ é uma construção cultural” (CASTRO, 2006, p. 81). Depreende-se, então, que a mesma lógica que construiu o simbolismo monumental do hotel projetou a realidade turística ao seu redor, na sua paisagem de entorno, algo que diretamente indica uma narrativa que se estabelece e passa a permear o imaginário coletivo: a distinção de vivenciar uma prática turística tendo por base inicial uma hospedagem no Copacabana Palace Hotel, o que vai além do que uma prática somente vinculada à praia, ao calçadão ou ao bairro de mesmo nome. O ícone no qual se transformou o hotel não se desvencilha mais do lugar que lhe deu nome e vice-versa, fundamentalmente ao se construir uma abordagem do saber turístico a esse respeito.

Ao buscarmos literatura condizente com a expressão do turismo no país que remonte ao tempo da construção do Copacabana Palace Hotel temos no mesmo supracitado autor um indicativo sólido sobre o tema:

foi apenas nas primeiras décadas do século XX que o turismo organizado começou a funcionar, tendo como principal centro a cidade do Rio de Janeiro. Surgiram os primeiros guias, hotéis turísticos, órgão oficiais e agências de viagem destinados prioritariamente a atrair e a receber turistas. Alguns marcos históricos são a construção do hotel Copacabana Palace (em 1923) e a criação da sociedade Brasileira de Turismo (hoje Touring Club do Brasil, em 1928) (CASTRO, 2006, pp. 80-81).

De fato, a inauguração do hotel, em 1923, coincide com o momento em que se difunde o turismo de modo que se possa considerar algo que guarde mínima simetria com o padrão europeu. Conforme destaca Celso de Castro (2006), a construção do Copacabana Palace Hotel também pode ser entendida como um marco desta atividade na cidade do Rio de Janeiro. É evidente que o hotel viria a figurar nos guias, nas agências e no imaginário que se concretizava para dar suporte à atividade turística na cidade, a mesma que se espelhou na *Belle Époque* francesa e no Bota-Abaixo – que se pronunciou firmemente a partir da administração do Prefeito Pereira Passos, no início do Século XX – para dar-se ares de Paris dos trópicos. Há um projeto de transformação da imagem do país dos barões do café e os melhoramentos urbanos do início do século XX são um claro indício do processo, tanto quanto a difusão da atividade turística promove tal caráter de modernidade aparente. Como se vê em Jaime Benchimol,

o termo “embelezar” tem enorme ressonância no discurso propagandístico da época. Designa mais do que a imposição de novos valores estéticos, a criação de uma nova fisionomia arquitetônica para a cidade. Encobre, por assim dizer, múltiplas “estratégias”. A erradicação da população trabalhadora que residia na área central, projeto debatido desde meados do

século passado; a mudança de função do centro, atendendo – num plano mais imediato – aos interesses especulativos que cobiçavam essa área altamente valorizada (...); razões ideológicas ligadas ao “desfrute” das camadas privilegiadas (BENCHIMOL, 1992, p. 228).

Entretanto, as transformações na cidade do Rio de Janeiro têm um processo contínuo com relação ao que buscam as elites do país, as que nelas vivem ou se espelham, o que leva ao avanço para além do centro da cidade, tanto a envolver acúmulo capitalista quanto status social. Nesse sentido, Copacabana – e outros arrabaldes ao sul do centro da cidade – proverá esta nova necessidade, bem como o Copacabana Palace Hotel será concebido sob a mesma égide. Se ele surge como potencial palácio de hospedagem a ser voltado aos ilustres visitantes da cidade que eram aguardados para o Centenário de Independência de 1922 – mesmo não exitoso em tal tarefa por conta do atraso das obras –, se de tal modo não fará parte do pastiche a consolidar a nova imagem da cidade, do novo país, por certo ajudará a constituir uma referência toponímica do turismo nacional: Copacabana (FERNANDES, 2006).

Em 1923, ao abordar a inauguração do hotel, o jornal *Beira-Mar* evoca expressões como “incomparáveis belezas naturais” associadas a “fantásticas obras do homem” que tornam Copacabana “o mais encantador lugar do mundo”, é possível perceber a presença de adjetivos que despertam o desejo de quem os recebe enquanto mensagem – e a atividade turística se apoia neste desejo. Nessa lógica, o Copacabana Palace Hotel, é um marco monumental a retratar um momento histórico, uma expressão cultural, que inseparável de seu entorno, constitui-se um produto turístico a ser consumido. Para além disso, o fato de sua arquitetura ter como referencial um modelo francês também contribui para a consolidação de um tipo de turismo mais segmentado, haja vista que

o Copacabana – com 233 apartamentos que era, de longe, a maior e mais luxuosa construção da época com desenho arquitetônico inspirado no Hotel Carlton, situado em Cannes, no Mediterrâneo francês – foi edificado em um bairro carioca de similar nome e recente urbanização e que também trouxe uma combinação ousada para a oferta da época: arte, deslumbrante panorama, distrações e elegância, um sinal de novos tempos na hotelaria e do turismo no Rio de Janeiro (VENEGAS, 2011, p. 4).

A edificação do hotel concretiza aquilo que Rodrigues (2000, p. 09), como já visto, chamou de “objetivo simbolizado em objeto-símbolo”, e em termos turísticos este objeto-símbolo se estabelece como atrativo. O Copacabana Palace Hotel, “já nascia como ponto de convergência da alta sociedade e do turismo cariocas” (Cardoso *et al*, 1986, p. 52), tanto Copacabana quanto o hotel dialogam com a atividade turística em diferentes esferas, mas é evidente o potencial que o hotel trouxe para o bairro. Sendo assim,

Copacabana está dividida em duas fases: antes e depois da inauguração do Hotel Copacabana Palace. O hotel foi uma peça chave e um poderoso cartão de visitas para o bairro se transformar no principal polo turístico do país, conhecido em todo o mundo (PINHO, 2002, s. p.).

De certo, o Copacabana Palace Hotel se enquadra ao projeto de valorização do bairro com obras em caráter estético e de ordenamento, como a Avenida Atlântica, também intervenção urbana a partir da administração do Prefeito Pereira Passos. Nesse sentido, a larga e arejada avenida praiana foi coroada com a sua presença e, não à toa, este acaba por tornar-se um cartão de visitas. Se falamos em cartão de visitas, podemos reforçar o quão significativo é a interação do hotel com a atividade turística que, à época, se estabelecia no bairro.

Por trás da construção do Hotel, observamos uma muito bem articulada operação comercial envolvendo, de um lado,

por parte dos empreendedores, o conhecimento e alguma intimidade dos estabelecimentos hoteleiros deste gênero na Europa e nos Estados Unidos, assim como do nível dos serviços praticados nesses hotéis internacionais. De outro, o interesse do governo Epitácio Pessoa em promover a eminente comemoração do centenário da Independência, o que implicava favorecer as condições do empreendimento, e ainda, onde talvez resida o verdadeiro motivo da criação do Copacabana Palace, a antevisão do potencial turístico que a Zona Sul da cidade poderia render (CATTAN, 2003, p. 126).

A antevisão do potencial turístico ligado ao hotel dialoga com o objetivo de que tanto a sua vocação turística quanto o seu caráter de símbolo da modernidade e elegância decorressem com naturalidade. Antever, nesse caso, também aponta para a condução da construção de um olhar e de um imaginário, haja vista pretender-se que aquele que buscasse viver a experiência de estar no hotel, estivesse não diante de um projeto, mas do resultado natural da interação entre a ação da elite carioca e suas belezas naturais. Diversos agentes atuaram para que a imagem do Copacabana Palace Hotel expressasse muito mais que um hotel. A paisagem que se constrói, incorporando a valorização da natureza e, em última instância, da praia, fomentam a conjunção de esplendor e exotismo, características que impulsionam o Rio de Janeiro na rota do turismo internacional (FERNANDES, 2006).

Da mesma maneira que não podemos abordar a monumentalidade do hotel apartada de seu entorno, o mesmo ocorre ao discorrermos sobre a atividade turística atrelada ao Copacabana Palace Hotel. Ainda que as transformações urbanas tenham feito do areal um ambiente integrado à cidade, o hotel está diante da vastidão do mar, constituindo um cenário diferenciado dos tradicionais hotéis do centro da cidade. Conforme destaca Fernandes (2006, p. 133) “a valorização simbólica da praia e do mar estarão atreladas também à difusão do lazer e do turismo”, portanto a “vocação turística” associada à monumentalidade do hotel está ligada tanto ao físico quanto ao simbólico. Não somente

a inspiração arquitetônica do hotel vem da Europa Ocidental, mas também o uso da praia como atividade de lazer. Conforme destaca O'Donnell (2013), nas proximidades do século XIX, a “temporada balnear” já fazia parte do cotidiano da aristocracia europeia, e rapidamente o desfrute da praia para o prazer seria incorporado ao discurso terapêutico. A antevisão do potencial turístico da Zona Sul, e a construção do mito Copacabana se relacionam com os rumos já se estabeleciam na Europa.

A associação entre o espaço balneário e os preceitos da elegância não era exatamente nova [...]. Diversas ações pioneiras de investimento em Copacabana se valiam da dobradinha, inspirando-se em modelos europeus de ocupação litorânea para transformar a região na nova morada das elites locais. Foi, no entanto, apenas na década de 1910 que o binômio praia/elegância começou a despontar, aqui e acolá, como um projeto de inserção definitiva da capital nos rumos da civilização moderna. Fiada por setores de uma intelectualidade identificada com um *ethos* cosmopolita, a valorização da praia como espaço de civilidade e modernidade tomou, sem tardar, ares de militância. À revelia dos próprios moradores (que, como constatado em reportagens de *O Copacabana*, viam na frequência praiana somente um hábito salutar), o arrabalde passou a ser pensado como cenário óbvio para a concretização de tal projeto, seja por seus atributos naturais, seja pela crescente suntuosidade de sua ocupação. (O'DONNELL, 2013, s./p.)

Diante do relatado, é inegável que a inauguração do Copacabana Palace Hotel indicava que o Rio de Janeiro, além de ser a capital do país, seria também uma das cidades balneárias com grande destaque internacional. A vocação turística que se construiu para o fixo Copacabana Palace Hotel, ou ainda para o bairro de Copacabana, naquele momento, está embasada na dimensão simbólica da paisagem. Considerando que na reprodução capitalista a atividade turística se apoia, em partes, em bases não materiais, o simbolismo que envolve o hotel, a praia e o bairro corresponderão ao transbordamento de um cenário idealizado para com uma prática turística já muito em voga naquele momento, mas fora do país. É posto, pois, que

esta idealização, no Brasil, a partir de Copacabana e seu hotel, repercutiu nacionalmente e internacionalmente tanto como atrativo turístico, como também induzindo a possibilidade de reprodução de tal modelo em outras áreas – principalmente nas capitais estaduais – litorâneas do país.

De certo, não seria possível imaginar a Copacabana que se projetou no tempo sem o ideal cívico – ora travestido na política, ora na reprodução capitalista – de modernização da cidade e a considerar que sua urbanização se deu sobre os quase inabitados areais de Sacopenapan, até então longínquos do Distrito Federal. Para além dos agentes objetivos que permeiam o processo urbano como um todo, de tal modo, o Copacabana Palace Hotel não teria o mesmo significado se não fosse a interação subjetiva com a sua paisagem do seu entorno. A praia não pode ser apagada na dimensão simbólica e turística do hotel e vice-versa, bem como a interação deste ambiente-paisagem (ANTUNES, 2008) com o luxuoso monumento antecipam o espetáculo debordiano (FERNANDES e FERNANDES, 2020) ao visitante. Seria ingênuo acreditar que estes aspectos se constituíram de forma involuntária, mas não são poucas as evidências que nos permitem perceber que “considerar as ações separadamente ou os objetos separadamente não dá conta de sua realidade histórica” (Santos, 2006, p. 86), e por isso realizamos o esforço de considerar o objeto – o hotel – associado às ações que nele projetaram e refletiram sua monumentalidade e vocação turística.

Considerações finais

Como já ficou evidenciado, o Copacabana Palace Hotel se consolida, antes de mais nada, como o marco monumental de uma transformação, verdadeira forma espacial simbólica (CORRÊA, 2007), como dantes visto, ainda que seu caráter de patrimônio histórico edificado (CHOAY, 2006) tenha se consubstanciado ao longo dos anos. Enquanto marco da modernidade, inserido na lógica do projeto nacional que buscava subjugar o passado

colonial, o hotel pode ser entendido como um monumento que projeta a história do país. Nesse sentido, ressaltamos as palavras de Magalhães (2004) quando a autora destaca que o monumento histórico, em sua função, “é visto como fonte de informações para a escrita da história, essencialmente, da história nacional” (MAGALHÃES, 2004, p. 59).

Se um monumento histórico é percebido como fonte de informações para a escrita da história, o contexto no qual se dá a edificação do Copacabana Palace Hotel o coloca como um traço expressivo da história da cidade desde a sua inauguração, em 1923 – como marco de uma transformação e por sua inspiração em modelos europeus, o hotel surge carregado de historicidade. A atividade turística relacionada ao Copacabana Palace Hotel, desde os seus primeiros anos de funcionamento, assenta-se em uma interseção do turismo urbano e do turismo de sol e mar ou do turismo de praia. É nesta convergência que o hotel extrapola a função de hospedagem, assumindo uma dimensão simbólica que também o coloca como um produto turístico a ser consumido, ou seja, a prática turística, na praia, não seria a mesma sem o hotel.

A idealização da praia e do hotel são o pano de fundo da monumentalidade do aqui analisado. Essa idealização assume também o papel de estabelecer a vocação turística do Copacabana Palace Hotel, bem como as transformações na infraestrutura urbana da época asseguram este potencial turístico. Símbolo do luxo e da elegância, o hotel destacava-se, no momento de sua inauguração, por sua impositiva presença em meio ao bairro pouco edificado e a praia atlântica potencializava a percepção de sua aparência monumental. O caráter monumental e o turismo relacionados ao Copacabana Palace Hotel estão interligados pelo simbolismo de sua arquitetura e pela paisagem na qual está inserido.

Por fim, a destacar-se a interação da monumentalidade do hotel com sua vocação turística, tanto voltada para a praia, Copacabana, como para a cidade, o Distrito Federal. Vir ao Rio de Janeiro, enquanto turista, nos anos 1920, representa descer no

porto junto à Praça Mauá, atravessar a monumental avenida Rio Branco e perceber o quanto a via rasgou a velha cidade com a modernidade. É atingir a orla atlântica, mais tarde denominada Zona Sul carioca, ornada em avenidas praianas ajardinadas e chegar a Copacabana. É hospedar-se no hotel que dignifica essa intenção burguesa de marcar o estrato urbano tanto quanto valorizar ainda mais seus apelos para com as “belezas *naturaes*” e instar o turista a sentir-se partícipe desta idealização – idealização de cidade moderna, marcando o progresso sobre a natureza, se abrindo para o uso turístico de sua agora icônica praia, com o Copacabana Palace Hotel a marcar-se como monumento do sucesso empreendido pelas elites locais.

Referências

ANDRADE, José Vicente. *Turismo – Fundamentos e Dimensões*. São Paulo: Ática, 1992.

ANTUNES, Luís Felipe Colaço. *Direito Público do Ambiente – Diagnose e Prognose da Tutela Processual da Paisagem*. Coimbra: Almedina, 2008.

BASTOS, Maria Helena Câmara. Amada pátria idolatrada: um estudo da obra Porque me ufano do meu país, de Affonso Celso (1900). *Educar*, n. 20, p. 245-260, 2002.

BENCHIMOL, Jaime. *Pereira Passos: um Haussmann Tropical*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992..

BOECHAT, Ricardo. *Copacabana Palace, Um Hotel e Sua História*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002.

CARDOSO, Elizabeth [et. al.]. *História dos Bairros – Memória Urbana: Copacabana*. Rio de Janeiro: João Fortes Engenharia / Editora Index, 1986.

CASTRO, Celso. “Narrativas e Imagens do Turismo no Rio de Janeiro”. In: VELHO, Gilberto (org.). *Antropologia Urbana: Cultura e Sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CASTRO, Celso; GUIMARÃES, Valéria; MAGALHÃES, Aline (org.). *A História do Turismo no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2013.

CATTAN, Roberto Correia de Mello. *A Família Guinle e a Arquitetura do Rio de Janeiro: um Capítulo do Ecletismo Carioca nas duas Primeiras Décadas do Novecentos*. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História,

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2003.

CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Unesp, 2006.

COPACABANA Palace Hotel – a Próxima Inauguração dessa Maravilha de Arte – Impressões da Visita do ‘Beira-Mar’ ao Magestoso Palacio. *Beira-Mar*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1923, Ano II, n. 20, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=067822&Pesq=%22Jo%3a3o%20da%20Praia%22&pagfis=180>. Acesso em: 01 dez. 2020.

CORRÊA, Roberto Lobato. O Meio Ambiente e a Metrópole. In.: ABREU, Maurício de Almeida. *Natureza e Sociedade no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992.

CORRÊA, Roberto Lobato. Formas Simbólicas e Espaço – Algumas Considerações. *GEOgraphia*, a. IX, n. 17, p. 7-18., 2007.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

FERNANDES, Rodrigo; FERNANDES, Ulisses. A Sociedade do Espetáculo e a Cidade Contemporânea – Apontamentos para uma Leitura Geográfica de Guy Debord. *eMetropoles*, a. 11, n. 42, p. 50-58, 2020.

FERNANDES, Ulisses da Silva. *A Natureza Monumental do Copacabana Palace Hotel – A Antevisão de Uma Paisagem*. Dissertação (Mestrado em Geografia). Instituto de Geociências, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

FERNANDES, Ulisses da Silva. Monumentos: A Simbologia no Olhar sobre a Natureza Monumental de Copacabana. In.: Fernandes, Ulisses; Ribeiro, Miguel Angelo; Abranches Jr., Nilton. (org.). *Velhos Saberes, Novas abordagens: A Geografia à Luz da Contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Gramma, 2015.

FERREIRA, Luis Felipe. Festa do Povo: O Carnaval carioca na Virada do Século XIX como Síntese da Brasilidade. In.: ABREU, Maurício de Almeida (org.). *Rio de Janeiro: Formas, Movimentos, Representações – Estudos de Geografia Histórica Carioca*. Rio de Janeiro: da Fonseca Comunicação, 2005.

LABOREIRO, Simão de. Impressões de um Estrangeiro sobre Copacabana. *Beira-Mar*, Rio de Janeiro, 15 abr. 1923, Ano II, n. 12, p. 02. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=067822&Pesq=Laboreiro&pagfis=77>. Acesso em: 01 dez. 2020.

LESSA, Carlos. *O Rio de Janeiro de todos os Brasis*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. *Colecionando Relíquias... Um Estudo Sobre a Inspeção de Monumentos Nacionais (1934-1937)*. Dissertação (Mestrado em História Social). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

MOESCH, Marutschka. *A Produção do Saber Turístico*. São Paulo: Contexto, 2000.

MOTTA, Marly Silva da. O 'Hércules da Prefeitura' e o 'Demolidor do Castelo': o Executivo Municipal como Gestor da Política Urbana do Rio de Janeiro. In.: OLIVEIRA, Lúcia Lippi (org.). *Cidade, História e Desafios*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2002.

O'DONNELL, Júlia. *A Invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

PINHO, Ana Madureira de. O Bonde da História. In: COSTA, Eliane (org.). *Circuitos do Rio*. v. 2: Circuito Copacabana. Rio de Janeiro: Viamonte Comércio e Serviços Ltda, 2002.

PRAIA, João da. *Chronica. Beira-Mar*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1923, Ano II, n. 20, p. 2.

RODRIGUES, Cristiane Moreira. *Monumentalidade e Poder na Construção das Cidades: Um Estudo Sobre os Projetos Urbanos Não Realizados no Rio de Janeiro da Segunda Metade do Século XIX*. Dissertação (Mestrado em Geografia). Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Edusp, 2006.

VENEGAS, Hernán. O Turismo e o Rio de Janeiro nas Primeiras Décadas do Século XX. In.: Simpósio Nacional de História, 26., 2011, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/conteudo/view?ID_CONTEUDO=775. Acesso em: 03 dez. 2020.

O papel das referências históricas para o estudo da experiência de transportes como experiência turística: Trem do Corcovado e o Bondinho Pão de Açúcar na cidade do Rio de Janeiro

Carla Fraga

Vera Lúcia Bogéa Borges

Introdução

A experiência de transportes como a experiência turística é algo que diferencia os transportes que foram planejados exclusivamente para fins turísticos daqueles que não, como exemplos os trens turísticos e culturais, o cicloturismo (turismo de bicicleta), as viagens turísticas em navios de cruzeiros, nas quais a vida a bordo geralmente interessa mais que a visita aos destinos, entre outros (PALHARES, 2002; PAGE, 2008).

Por outro lado, também existem aqueles transportes, que não são exclusivos para fins turísticos, ou seja, focam na distribuição geográfica dos passageiros (sejam estes moradores e/ou visitantes, e nisto pode se incluir os turistas), e, que por algum atributo notório, pode ser assimilado como parte significativa da

experiência turística. Por exemplo, a escassez de determinados meio de transportes, de tecnologia de transportes, podem fazer com que estes se tornem atração do turismo num dado destino turístico. Nesse sentido, os atributos que tornam os transportes parte relevante das experiências turísticas podem ser os mais variados, e dentre eles, tem-se a importância das referências históricas¹.

A cidade do Rio de Janeiro apresenta mais de 450 anos de história, sendo mister recuperar que em 2012 se tornou a primeira paisagem cultural urbana declarada Patrimônio Mundial da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), e que:

Entre os principais elementos que tornaram excepcional e maravilhosa a cidade que nasceu e cresceu entre o mar e a montanha, estão o Pão de Açúcar, o Corcovado, a Floresta da Tijuca, o Aterro do Flamengo, o Jardim Botânico e a famosa praia de Copacabana, além da entrada da Baía de Guanabara. As belezas cariocas incluem o Forte e o Morro do Leme, o Forte de Copacabana e o Arpoador, o Parque do Flamengo e a enseada de Botafogo, entre outros elementos (NAÇÕES UNIDAS BRASIL, 2016, s.p.).

Dentre esses principais elementos, nota-se que dois de seus atrativos turísticos apresentam os transportes como parte chave da experiência turística, a saber:

1 - o Bondinho Pão de Açúcar, que é um teleférico localizado no bairro da Urca, que interliga a Praia Vermelha ao Morro da Urca e do Pão de Açúcar, e, está localizado na área do Monumento Natural (MoNa) dos Morros do Pão de Açúcar e da Urca (VISIT.RIO, 2020a; PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, s.d.);

1 As referências históricas estão sendo utilizadas no sentido da conexão dos processos nas diferentes temporalidades. Os fatos históricos, objeto da ciência histórica, não são os fatos tal como acontecem na realidade, mas fatos selecionados e construídos. Portanto, o objeto da história não é simplesmente reproduzir os fatos, mas interpretá-los e dar-lhes sentido dentro de um conjunto (MARTIN,1986).

2 - o Trem do Corcovado que interliga o bairro do Cosme Velho ao Alto do Corcovado, onde se encontra o Monumento Cristo Redentor, sendo que seu trajeto está dentro do Parque Nacional da Tijuca (PNT) (VISIT.RIO, 2020b).

Assim, com um olhar voltado às mobilidades, o objetivo deste capítulo é tratar esses meios de transportes que provêm experiências de transportes como parte significativa das experiências turísticas na cidade do Rio de Janeiro a partir de referências históricas. O estudo é exploratório e descritivo, baseado em pesquisa bibliográfica, levantamento e organização de dados secundários sobre referências históricas do Trem do Corcovado e do Bondinho Pão de Açúcar, considerando:

- 1 - aspectos construtivos;
- 2 - tecnologias empregadas; e,
- 3 - fatos e marcos comemorativos.

O capítulo está subdividido em três partes, a próxima seção aborda as referências históricas no bojo da experiência de transporte como experiência turística. Depois é apresentado o desenho metodológico adotado no estudo, seguido da apresentação e análise dos dados sobre o Trem do Corcovado e o Bondinho Pão de Açúcar.

Experiência de transportes como experiência turística: referências históricas

Na literatura sobre turismo a temática experiência turística é amplamente estudada (vide Ross, 2001). Considerando o valor econômico relativo à experiência tem-se os estudos de Pine e Gilmore (1999; 2000). Especificamente, sobre experiência de transportes como experiência turística, Palhares (2002), Page (2008) são autores que já explicitaram a importância de estudos específicos sobre esta interface.

Contudo, a experiência é algo complexo de se mensurar, pois depende de como os estímulos (visuais, auditivos, olfativos, gustativos e táteis) são sentidos e percebidos individualmente. Esses estímulos, a partir do ambiente externo, podem se relacionar com atributos que são constituídos por referências igualmente distintas, incluindo as históricas sobre o sistema de transporte (ou parte dele) e a paisagem da qual faz parte.

Ainda na literatura, fica evidente que referências históricas geralmente são percebidas na relação entre os transportes e o turismo a partir de atributos associados às experiências turísticas nostálgicas. Isto é, alguma referência histórica que possa produzir atributos relacionados a uma experiência turística de “volta” ao passado. Por exemplo, Borges e Fraga (2015) chamaram a atenção para a influência que o período histórico denominado Primeira República (1889-1930) no Brasil tem para o desenvolvimento do turismo ferroviário brasileiro na atualidade. Nesse estudo, as autoras identificaram que

existe uma série de ferrovias que foram inauguradas na Primeira República e hoje apresentam trens e bondes de interesse turístico em circulação, ou que já circularam e tem potencial para retornar, bem como novos projetos (BORGES e FRAGA, 2015, s.p.).

Especificamente sobre a constatação da experiência de transportes como experiência turística, tem-se o estudo de Fraga (2004). A autora estudou a experiência de uso do Trem do Corcovado no Rio de Janeiro a partir da demanda. Após aplicar questionário junto à 400 usuários, observou que o conjunto de valores relacionados à história, cultura e nostalgia foram um dos mais expressivos para se considerar a experiência de uso desse transporte como turística. Assim, o fato desta Estrada de Ferro ter mais de cem anos, sendo a primeira construída exclusivamente para fins turísticos no Brasil (atributos com base em referências históricas) esteve, nesse estudo, influenciando a percepção da valoração da experiência de transportes relativa ao uso do Trem do Corcovado como a própria experiência turística.

As referências históricas também podem se relacionar com atributos cênicos, isto é da paisagem na qual o transporte está inserido. A partir de *Online Travel Reviews* (OTRs), ou seja, avaliações de viagem disponíveis *online* através do TripAdvisor, a relação entre o Bonde de Santa Teresa e o bairro da Lapa foi estudado por Fraga, Borges e Botelho (2019). Nesse estudo, ficou evidente que o próprio bonde é uma referência histórica, mas que a paisagem urbana na qual este sistema de transportes faz parte também se relaciona de maneira indissociável com a experiência de transportes como experiência turística:

o bonde talvez possa ser considerado como a síntese do momento de grande esplendor da cidade do Rio de Janeiro enquanto capital do país. Vale destacar que as diversas manifestações culturais, tais como a música, dança e/ou artes plásticas que acontecem nos bares e restaurantes, nas ruas, nos ateliês e demais espaços existentes na Lapa e em Santa Teresa, podem ser importantes referências para o desenvolvimento cultural da região, potencializando as experiências turísticas (FRAGA, BORGES, BOTELHO, 2019, p. 142).

Com base no que foi abordado sobre o papel das referências históricas para se discutir atributos que se relacionam à experiência de transportes como experiência turística, a seguir será detalhada a metodologia do estudo sobre o Trem do Corcovado e o Bondinho Pão de Açúcar na cidade do Rio de Janeiro.

Metodologia

Esse estudo é exploratório e descritivo, baseado em pesquisa bibliográfica sobre referências históricas no contexto da experiência de transportes como experiência turística, e levantamento e organização de dados secundários sobre o Trem do Corcovado e o Bondinho Pão de Açúcar na cidade do Rio de Janeiro. Notadamente, sobre itens que foram identificados como relevantes na literatura:

1 - aspectos construtivos: foi considerado, pois no estudo de Fraga (2004) nota-se que o fato da ferrovia ser centenária influí na experiência de transportes ser percebida como turística;

2 - tecnologias empregadas: foi considerado pois no estudo de Fraga e Botelho (2016) a tecnologia, notadamente a força motriz, foi chave para se compreender o *slow rail travel*;

3 - fatos e marcos comemorativos: embora não tenha se identificado isto em estudos específicos sobre transportes e turismo, notou-se que a partir da história as diferentes temporalidades estão articuladas.

Isto é, a vivência turística no presente proporciona que o visitante contemple a paisagem podendo observar as referências formativas de atrações e destinos turísticos.

O Quadro 1 apresenta o desenho da metodologia adotada para a coleta de dados secundários:

Quadro 1: Referências históricas:		
Referências históricas		
Aspectos construtivos de um ou mais elementos* que constituem os transportes	Tecnologias empregadas referentes a um ou mais elementos* que constituem os transportes	Fatos e marcos comemorativos relativos a um ou mais elementos* que constituem os transportes

Fonte: Elaboração própria com base em Palhares (2002); Fraga (2004); Fraga e Botelho (2016). *via, veículo, força motriz e terminal (PALHARES, 2002).

A seguir são apresentados e discutidos os resultados do estudo.

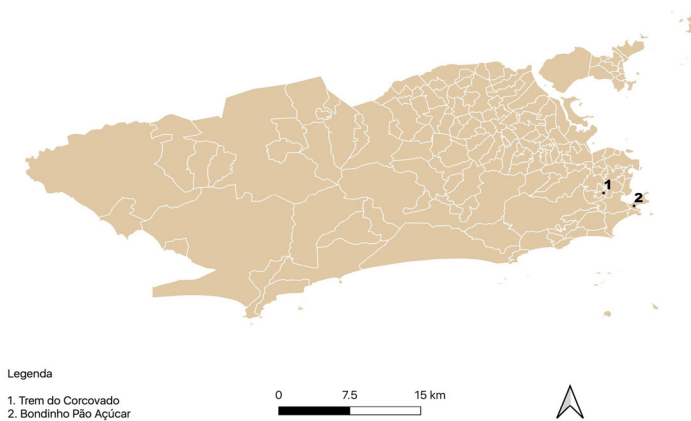
Resultados e discussões

A relação entre transportes e turismo fica nítida nos dois casos estudados. Por exemplo, observa-se no *website* do Trem do

Corcovado que este transporta mais de 600 mil pessoas por ano (TREM DO CORCOVADO, s.d.). Já no website do Bondinho Pão de Açúcar (BONDINHO, 2019^a), como o teleférico é conhecido, tem-se na oferta do “Tour Bastidores” a seguinte frase “O que está por trás do Bondinho Pão de Açúcar, referência mundial em turismo, entretenimento e mídia?”, a partir da qual fica evidente a representatividade destes transportes para o turismo.

Esse subitem está dividido em duas partes, cada uma delas referente a um dos transportes estudados, sendo que o primeiro passo foi localizar geograficamente estes no município do Rio de Janeiro (ver Figura 1), bem como caracterizá-los enquanto atrações que interessam ao turismo.

Figura 1. Trem do Corcovado e o Bondinho Pão de Açúcar no Município do Rio de Janeiro (RJ):



Fonte: Elaboração própria a partir do uso do QGis 3.8 Zanzibar

Embora não se tenha explicitado os trajetos de cada meio de transporte, a Figura 1 apresenta o local de embarque de cada um deles. Assim, é notável que estão localizados na zona sul do

município do Rio de Janeiro. A própria transformação urbana, ao longo do tempo, onde estão inseridos é chave para compreender as referências históricas relativas aos:

- 1 - aspectos construtivos;
- 2 - tecnologias empregadas; e,
- 3 - fatos e marcos comemorativos.

A seguir são detalhados os estudos do Trem do Corcovado e do Bondinho Pão de Açúcar.

Trem do Corcovado

Nota-se que a história do Trem do Corcovado confunde-se com a própria história da cidade do Rio de Janeiro, uma vez que o trajeto ferroviário dá acesso ao Monumento Cristo Redentor, eleito uma das sete maravilhas do mundo moderno. O Monumento Cristo Redentor é uma das referências do Rio de Janeiro enquanto destino turístico, foi inaugurado em 12 de outubro de 1931, sendo que foi o Trem do Corcovado que transportou suas peças até o Alto (TREM DO CORCOVADO, s.d.). O Quadro 2 apresentam referências históricas que são relevantes para se compreender o papel do Trem do Corcovado para a cidade do Rio de Janeiro, inclusive relacionados a atualidade, como o fato de ter recebido uma geração de trens com teto panorâmico e mais espaço em 2019 (O GLOBO, 2019^a).

Em termos de referências históricas, observa-se que o morro do Corcovado é o ponto mais elevado da Serra do Corcovado da qual fazem parte, ainda, os morros D. Marta, do Inglês e do Novo Mundo integrando assim o Maciço Tijuca- Carioca que domina grande parte da topografia da cidade. Em função da sua estrutura geológica, o nome Corcovado passou a ser adotado por ter uma de suas faces semelhante a uma corcova. Sua formação teve início nos primitivos processos geológicos sendo o Morro do Corcovado um bloco residual que ainda hoje sofre processos de erosão devido a fatores de ordem física.

Referências históricas		
Aspectos construtivos	Tecnologias empregadas	Fatos e marcos comemorativos
A estrada de ferro é centenária, foi inaugurada em 1884 ^(a) ;	Trem a vapor foi considerado em 1884 um “milagre da engenharia” por percorrer um terreno íngreme ^(a) .	Inaugurada em 1884 pelo Imperador Dom Pedro II ^(a) .
“a Estrada de Ferro do Corcovado, o passeio turístico mais antigo do país” ^(a) .	Em 1910 se tornou a primeira ferrovia eletrificada do país ^(a) .	Já transportou “papas, reis, príncipes, presidentes da república, artistas e cientistas em seus vagões” ^(a) .
É considerado um passeio ecológico, pois o trajeto é no Parque Nacional da Tijuca (PNT) ^(a) .	Em 1979 foram substituídos por trens suíços modernos ^(a) .	-
Em 2019 iniciou-se a modernização da Estação do Trem do Corcovado ^(b) .	Em 2019 recebe nova geração de trens com teto panorâmicos e mais espaço ^(c) .	-

Fonte: Elaboração própria com base em: ^(a) Trem do Corcovado (s.d.); ^(b) Jornal O Globo (2019^b); ^(c) O Globo (2019^a)

No século XIX, as encostas do Corcovado passaram a ser ocupadas quando alguns nobres da corte que se estabeleceram

na região com a abertura de chácaras e, também, exploração de carvão e plantio de café. Além disso, o local abrigou também quilombos que reuniam negros escravos fugidos das roças de fazendas. Essas áreas devastadas passaram por processo de rearborização com a decisão de D. Pedro II de reflorestar parte do Maciço com a finalidade de preservar os mananciais de água da Floresta da Tijuca que abasteciam a cidade (GERSON, 2015). Assim:

Em 1882, atraído pela grande beleza da paisagem descortinada do topo desse morro, o Imperador autorizou a construção da Estrada de Ferro do Corcovado inaugurada dois anos mais tarde. Com a transição do Império para a República, a partir de 1889, a área ficou praticamente sem cuidados, por um período de quase quarenta anos. Em 1926, foi iniciada a construção da imagem do Cristo Redentor, inaugurado cinco anos depois. Em 1961, foi criado o Parque Nacional do Rio de Janeiro, cujo nome foi alterado, em 1967, para Parque Nacional da Tijuca do qual fazia parte a área do Corcovado e que recebeu, então, melhorias na infraestrutura turística de seu mirante e teve suas vias de acesso ampliadas e asfaltadas (GUIA MICHELIN, 1990. p.223).

Segundo Maria Augusta Machado, na década de 1920, nas reuniões do Círculo Católico do Rio de Janeiro que era uma associação leiga que reunia intelectuais católicos que contava com a participação do jesuíta Padre Bos surgiu a ideia de construir um monumento ao Cristo Redentor. (MACHADO, 1997). Em função do fim do regime do Padroado, a Igreja perde seu estatuto oficial e nas primeiras décadas republicanas há uma batalha de símbolos e alegorias em confronto com o conteúdo republicano. No governo de Artur Bernardes, um decreto do presidente garantiu a construção da estátua:

O Cristo Redentor é uma imagem religiosa, mas possui características fundamentais que a parecem diferenciar da estatuária sacra e da arte sacra em geral. É uma obra concebida para um espaço aberto e sua dimensão pretende incluir a estátua na escala da cidade. Não na escala do interior de uma capela, nave ou entrada de igreja ou em uma praça, mas tendo como derredor

uma floresta, e como cenário a cidade. A estátua é construída numa escala apropriada para tornar-se parte da paisagem da cidade. Essas duas características, construção em espaço aberto e em escala adequada à paisagem da cidade, marcam o objetivo do empreendimento (GRINBERG, 1999, p.63).

O Trem do Corcovado é indissociável do Monumento Cristo Redentor. Ademais, a partir do website do Trem do Corcovado (s.d.) é possível constatar o papel das referências históricas para que atributos nostálgicos e cênicos sejam percebidos como influenciadores da experiência de transportes como experiência turística:

Além de se deslumbrar ao ver pelas janelas do trem as paisagens mais bonitas da Cidade Maravilhosa, o passageiro faz um passeio através da história do Brasil. Inaugurado em 1884 pelo Imperador D. Pedro II, o Trem do Corcovado já levou papas, reis, príncipes, presidentes da república, artistas e cientistas em seus vagões (TREM DO CORCOVADO, s.d., s.p.).

Em 135 anos de história completados em 2019, nota-se que as referências históricas se dão desde a possibilidade de se contrastar o “velho” com o “novo”, quanto para se observar o que foi vanguardista para uma determinada época. Por exemplo, ter sido considerado “um milagre da engenharia” na época de sua construção, ou ter sido a primeira ferrovia eletrificada do país em 1910, demonstram os avanços de aspectos construtivos e tecnologia empregadas.

Observa-se também que vários atributos da experiência de transportes como experiência turística podem ser identificados a partir de referências históricas alinhadas à elementos de transportes em si (via, veículo, força motriz, terminal). Exemplos: (a) o fato da via ter seu trajeto no Parque Nacional da Tijuca (PNT) e o passeio no Trem ser considerado um passeio ecológico é um aspecto, como apontou Fraga (2004), que influencia na experiência de transportes como experiência turística; (b) a própria modernização da estação (O Globo, 2019^b). Logo, do lado

da oferta, as referências históricas sobre o Trem do Corcovado podem contribuir para as noções sobre os atributos nostálgicos e cênicos que podem tornar a experiência de transportes como experiência turística em si. A seguir é detalhado o estudo sobre Bondinho Pão de Açúcar.

Bondinho Pão de Açúcar

As referências históricas são tão importantes para se compreender a experiência de uso desse transporte que também é uma atração em si, que no website do Bondinho Pão de Açúcar tem um link para “História” que leva a uma página sobre “Memória”. A partir de uma linha do tempo compreendendo os anos de 1908 a 2014 são apresentados marcos da trajetória centenária (BONDINHO, 2019^b). O Quadro 3 apresenta referências históricas que se relacionam com os aspectos construtivos, tecnologias empregadas, e, fatos e marcos comemorativos que podem ser úteis para se compreender a experiência de transportes como experiência turística:

Ainda, nas referências históricas do Pão de Açúcar destaca-se a sua importante significação enquanto marco de fundação da cidade do Rio de Janeiro desde os seus primórdios. Em julho de 1565, o Padre José de Anchieta escreveu ao seu superior Diogo Mirão uma carta que é considerada por muitos historiadores como a certidão de nascimento da cidade do Rio de Janeiro. Na correspondência, o padre apresenta a seguinte descrição:

junto a um pico de pedra muito alto, de feição de um pão de açúcar que domina a floresta virgem e o capoeirão onde Estácio de Sá assentou seu arraial... de qualquer maneira, o que é indiscutível, é que o Pão de Açúcar é marco inicial da Cidade, pela sua forma, evidentemente, mas pela sua situação, pelo seu posicionamento (SILVA, 1999. p.46).

Em diferentes temporalidades, o Pão de Açúcar passou a ser percebido como monumento histórico da cidade a partir de

construção que conjugou, por exemplo, elementos geográficos e científicos (TELLES, 1975). De acordo com os geólogos, sua formação rochosa foi caracterizada como rocha primitiva da crosta terrestre sendo importante testemunho da antiguidade do solo brasileiro, portanto, marco da história da Terra e muito anterior a chegada do homem ao Planeta. (SILVA, 1999).

Quadro 3. Bondinho Pão de Açúcar:		
Referências históricas		
Aspectos construtivos	Tecnologias empregadas	Fatos e marcos comemorativos
1908 - Augusto Ferreira Ramos tem a ideia do bondinho.	1972 - Os antigos bondinhos de madeira são substituídos por novos. Projeto para cabines dos bondinhos completamente transparentes sendo o desenho premiado no 4º Salão da Montanha em Turim em 1971. O novo sistema de teleférico foi projetado e instalado pela Officine Meccaniche Agudio Spa de Milão.	1973 - Tombamento pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) do Morro da Urca, Pão de Açúcar, Cara de Cão e Babilônia.
1909 - Decreto municipal autorizando a construção e exploração.	2007 - Instalação das novas cabines do Bondinho do Pão de Açúcar fabricadas na Suíça. Apresentando decoração interna e painel de controles mais modernos.	1978 - Modernização do Anfiteatro Concha Verde; Evento “Quem sabe, sobe” e inauguração da discoteca Dancing Day’s.

1910 - A empresa alemão J.Pohlig foi contratada para desenvolver o projeto.	2014 - Inauguração do Plano Inclinado nomeado de Giuseppe Pellegrini (Projeto de Acessibilidade)..	1980 - Noites cariocas substituindo a discoteca Dancing Day's.
1911 - Constituição da Companhia (Cia.) Caminho Aéreo Pão de Açúcar.	-	2010 - Inauguração do Espaço de Memória Cocuruto, Via Verde e Baía de Guanabara.
1912 - Inauguração do primeiro trecho interligando Praia Vermelha ao Morro da Urca.	-	2012 – Recebe o Selo Verde de qualidade ambiental da ABNT*, sendo o primeiro atrativo turístico a recebê-lo.
1913 - Inauguração do segundo trecho Morro da Urca ao Pão de Açúcar.	-	-

Fonte: Elaborado com base nos dados de Bondinho (2019b). *ABNT – Associação Brasileira de Normas Técnicas

Em 1908, no governo Afonso Pena, a Exposição Nacional do Rio ocorreu no bairro da Urca (zona sul carioca) sob o pretexto de comemorar o centenário da Abertura dos Portos do Brasil ao comércio mundial. Em linhas gerais, o evento pretendia mostrar aos povos do mundo o melhor da produção nacional nos diferentes pavilhões que foram construídos para a exposição para apresentar ouro, pedras preciosas, madeiras, tecidos, produtos agrícolas dentre outros. O objetivo do governo era atrair libras e dólares para o país e, visitantes ilustres como o secretário de estado norte-americano, embaixadores de diversos países e empresários vieram prestigiar a festa (100 ANOS DE REPÚBLICA, 1989, v.II).

Naquele momento das celebrações, o engenheiro Augusto Ferreira Ramos teve a ideia de construir um *caminho aéreo* entre os morros da Baía da Guanabara permitindo a contemplação de bela paisagem pelos visitantes que subissem até o topo do morro. Para a realização deste empreendimento, foi fundada a Cia Caminho Aéreo Pão de Açúcar sendo a mesma que administra o bondinho até hoje. Em 1912, foi inaugurado o primeiro trecho, isto é, a ligação entre a Praia Vermelha e o Morro da Urca. Já o segundo trecho foi inaugurado no ano seguinte e chegou até o Morro do Pão de Açúcar. Aqui vale destacar uma curiosidade. A construção contou com equipes de alpinistas treinados para a tarefa de levar as peças da construção nas costas até o alto uma vez que os helicópteros ainda não existiam. Em 1972, foi inaugurada uma nova linha mais segura com novos cabos, estações e bondinhos o que permitiu atender a demanda turística que só crescia. (SUPER INTERESSANTE, 2011).

Na relação com o turismo, nota-se diversas possibilidades de experiências citadas no website do Bondinho “Explore todas as nossas possibilidades” (Bondinho, 2019^c). As referências históricas são evidentemente chaves para que atributos relativos aos atributos nostálgicos e cênicos sejam percebidos e valorizados. Santos (2015) analisou a percepção de preço e valor dos turistas nacionais com relação ao Bondinho do Pão de Açúcar. No diagnóstico da experiência proposto no estudo, observa-se que a maioria dos respondentes tiveram alto nível de concordância, isto é “concordo (31,5%)” e “concordo totalmente (57,7%)”, para a afirmativa “Foi emocionante a visita ao bondinho” (SANTOS, 2015,p.46). Logo, é possível nos indagar em que medida referências históricas contribuem para essa visita ter sido emocionante. Assim, também foi perguntado sobre o nível de concordância com relação ao fato de se ter tido “(...) bom aprendizado histórico/cultural/social na minha experiência do bondinho”, sendo que a maioria dos respondentes indicaram que “concordo (30,8%)” e “concordo totalmente (40,0%)” (SANTOS, 2015, p. 46).

Ainda no Quadro 3 nota-se que a oposição entre o “velho” e o “novo”, em função da tecnologia empregada, fica evidente em 29 de outubro de 1972 quando há a inauguração do novo sistema no qual o velho bondinho, segundo dados do *website* do Bondinho tinha uma faixa “Salve o bondinho de 1912 - 60 anos de amor ao Rio” em sua última viagem ao lado do novo bondinho (BONDINHO, 2019^b). Outra evidência, é sobre a “relação de amor” entre o bondinho e a cidade, sendo notado que a experiência de transporte como experiência turística neste bondinho é parte significativa da experiência turística da cidade do Rio de Janeiro.

Com relação aos elementos dos transportes, sobre o veículo, observa-se que as modernizações para tornar a cabine transparente é algo que faz toda a diferença para a experiência de transportes como experiência turística, tendo não só os avanços tecnológicos em perspectiva nas referências históricas (ano de 1972), mas também as referências históricas sobre os aspectos cênico de transformação da paisagem urbana ao longo dos anos. Portanto, em fatos e marcos comemorativos (Quadro 3) o tombamento pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) do Morro da Urca, do Pão de Açúcar, Cara de Cão e Babilônia em 1973 é de extrema relevância para se compreender os aspectos cênicos da experiência do bondinho como experiência turística.

Ainda sobre os fatos e marcos comemorativos, observa-se que eventos como “Quem sabe, sobe” na década de 1970 e o “Noites Cariocas” na década de 1980, bem como a inauguração da discoteca *Dancing Day's* se relacionam com a importância de se atrair visitantes para uma experiência envolvendo o transporte em si (mesmo que como acesso) com uma vivência de entretenimento, lazer e turismo mais ampla. Na atualidade, a promoção de eventos como “Pro Dia Nascer Feliz - Verão 2020” (BOA DIVERSÃO, 2020), realizado em janeiro de 2020 no Morro da Urca se relacionam de alguma forma com essa “tradição”, ou até mesmo com uma reinvenção da tradição que se inaugura com a realização de eventos que estejam associados ao uso do bondinho e seus espaços.

É importante recuperar que de acordo com o website do Bondinho este foi “o primeiro teleférico instalado no Brasil e o terceiro no mundo” (BONDINHO, 2019^d). Logo, parece que o pioneirismo tanto do Trem do Corcovado (como mencionado, foi primeiro passeio ferroviário turístico do Brasil; foi a primeira ferrovia eletrificada do país de acordo com o website do Trem do Corcovado, s.d.), quanto do Bondinho Pão de Açúcar são primordiais, pela perspectiva histórica da cidade do Rio de Janeiro, para se compreender as influências desses transportes no turismo, e, vice-versa.

Considerações finais

O presente estudo, de caráter exploratório e descritivo teve como principal objetivo tratar dois meios de transportes - o Trem do Corcovado e o Bondinho Pão de Açúcar - que provém experiências de transportes como parte significativa das experiências turísticas na cidade do Rio de Janeiro. Isto, a partir da compreensão do papel que as referências históricas assumem, ou podem assumir, para que atributos cênicos e nostálgicos sejam percebidos como parte da experiência.

O estudo de referências históricas considerando:

1 - os aspectos construtivos;

2 - as tecnologias empregadas; e

3 - os fatos e marcos comemorativos do lado dos transportes;

oferece pistas importantes para que atributos nostálgicos (como o pioneirismo dos aspectos construtivos e tecnologias empregadas) e cênicos (como a preservação da paisagem) podem ser investigados enquanto propulsores da experiência de transportes ser ou não percebida como parte significativa da experiência turística.

Embora o presente estudo tenha contribuído ao identificar e contextualizar as referências históricas frente a atributos que podem ser percebidos na experiência de transportes como experiência turística, uma das limitações do estudo foi ter

focado apenas na oferta. Portanto, estudos com a coleta de dados primários, através de questionários e/ou entrevistas, dirigidos à demanda turística, isto é, aos turistas, são essenciais para verificar “se” e “como” as referências históricas a partir de atributos cênicos e nostálgicos são percebidas, e de que forma são valorizadas. Por outro lado, considerando pesquisas de natureza experimental, outros métodos também podem ser considerados para o estudo das emoções dos turistas. A captura de dados a partir do uso de *eye-tracking*, pode auxiliar a compreender, por exemplo, o que visualmente mais chama a atenção, e se isto apresenta em alguma medida, relação com as referências históricas relativas aos atributos cênicos e/ou nostálgicos que possam ser percebidos e atribuídos à experiência em si.

Ademais, novos estudos podem ampliar a análise da oferta de transportes na cidade do Rio de Janeiro, e focar nas referências históricas dos Bondes de Santa Teresa, que é considerado um dos cartões postais da cidade do Rio de Janeiro de acordo com o Visit. Rio (2019); do Veículo Leve sobre Trilhos (VLT), que no *website* VLT Rio (2018) destaca a importância do “resgate da memória da cidade nas paisagens de um novo Rio”. Por fim, nota-se que as ofertas de experiências de transportes que podem ser entendidas como parte significativa de experiências turísticas parecem fazer parte da história e da identidade da cidade do Rio de Janeiro, enquanto destino turístico.

Referências

BOA DIVERSÃO. *Pro Dia Nascer Feliz - Verão 2020*. Disponível em <http://www.boadiversao.com.br/guia/rio-de-janeiro/noite/evento/id/53617/pro_dia_nascer_feliz_verao_2020>. Acessado em 31 de janeiro de 2020.

BONDINHO. *Explore todas as nossas possibilidades*. (2019^c). Disponível em <<https://www.bondinho.com.br/>>. Acessado em 31 de janeiro de 2020.

BONDINHO. (2019b) *Memória*. Disponível em <<https://www.bondinho.com.br/memoria/>>. Acessado em 31 de janeiro de 2020.

BONDINHO. (2019d). *Sobre nós* Disponível em <<https://bondinho.com.br/sobrenos/>> Acessado em 31 de janeiro de 2020.

BONDINHO. (2019a). *Tour Bastidores*. Disponível em <https://www.bondinho.com.br/produto/?p=tour_bastidores&id=c74ba8e479254ef47c195d2fec9e0054eb018655>. Acessado em 31 de janeiro de 2020.

BORGES, Vera Lúcia Bógea ; FRAGA, Carla. Turismo e Ferrovia no Brasil: Um estudo sobre as heranças da Primeira República. In.: *XII Seminário ANPTUR, 2015*, Natal. XII Seminário ANPTUR, 2015.

100 Anos de República: um retrato ilustrado da História do Brasil. v. 2. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

FRAGA, Carla; BORGES, Vera Lúcia Bógea. ; BOTELHO, Eloise Silveira. O Bonde de Santa Teresa e o bairro da Lapa na cidade do Rio de Janeiro: análises com base nas *online travel reviews*. *Revista Acadêmica Observatório de Inovação do Turismo*, v. XIII, p. 135-152, 2019.

FRAGA, Carla Conceição Lana. *Trem do Corcovado: Experiência funcional ou turística?* Monografia (Bacharelado em Turismo). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2004.

FRAGA, Carla; BOTELHO, Eloise Siveira. Slow Travel: Uma análise da relação entre ferrovia, meio ambiente e turismo no Brasil. *Dos Algarves*, v. 1, p. 137-155, 2016.

GERSON, Brasil. *História das ruas do Rio: e sua liderança política do Brasil*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2015.

GUIA MICHELIN. Rio de Janeiro: Artorial/Graphos. 1990.

GRINBERG, Lúcia. República Católica: Cristo Redentor. In.: KNAUSS, Paulo. *Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

MACHADO, Maria Augusta. *Cristo Redentor do Corcovado*. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Rio de Janeiro, 1997.

MARTIN, Francisco Alvira. Verbete História. In.: SILVA, B. (coord.) *Dicionário de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1986.

NAÇÕES UNIDAS BRASIL. *Rio de Janeiro é a 1a paisagem cultural urbana declarada Patrimônio Mundial da Unesco*. Publicada em 08/12/2016. Atualizada em 09/12/2016. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/rio-de-janeiro-e-1a-paisagem-cultural-urbana-declarada-patrimonio-mundial-da-unesco/>>. Acessado em 31 de janeiro de 2020.

O GLOBO (2019a) *Corcovado recebe nova geração de trens que agora contam com teto panorâmico e mais espaço*. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/rio/corcovado-recebe-nova-geracao-de-trens-que-agora-contam-com-teto-panoramico-mais-espaco-23735111>>. Acessado em 28 de janeiro de 2020.

O GLOBO (2019b). *Começam obras de modernização da Estação do Trem do Corcovado*. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/rio/bairros/comecam-as-obras-de-modernizacao-da-estacao-do-trem-do-corcovado-23645022>>. Acessado em 28 de janeiro de 2020.

PAGE, Stephen J. *Transportes e Turismo*. Porto Alegre: Bookman, 2008.

PALHARES, Guilherme Lohmann. *Transportes Turísticos*. São Paulo: Aleph, 2002.

PINE, B. Joseph.; GILMORE, James H. *The Experience Economy*. Boston: Harvard Business School Press, 1999.

PINE, B. Joseph; GILMORE, James H. Satisfaction, sacrifice, surprise. *Strategy & Leadership*, v. 28, n. 1, p. 18-23, 2000.

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO (s.d.). Secretaria Municipal de Meio Ambiente (SMAC). *Monumento Natural dos Morros do Pão de Açúcar e da Urca*. Disponível em < <http://www.rio.rj.gov.br/web/smac/exibeconteudo?id=4461307>> Acessado em 28 de janeiro de 2020.

ROSS, Glenn F. *Psicologia do Turismo*. São Paulo: Contexto, 2001.

SANTOS, Flávio Andrew do N. *Percepção de preço e valor no Bondinho do Pão de Açúcar: Um estudo exploratório com turistas nacionais*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Turismo). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015. Disponível em <<https://app.uff.br/riuff/handle/1/1562>>. Acessado em 31 de janeiro de 2020.

SILVA, Renata Augusta dos Santos. O Gigante e a Máquina. In.: KNAUSS, P. (org.) *Cidade Vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

SUPER INTERESSANTE. *Como e quando foi construído o bondinho do Pão de Açúcar?* <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-e-quando-foi-construido-o-bondinho-do-pao-de-acucar/> Acessado em 4 de fevereiro de 2020.

TELLES, Augusto Carlos da Silva (org.) *Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil*. Rio de Janeiro: MEC/DAC/ Fename, 1975.

TREM DO CORCOVADO. *História*. Disponível em <<http://www.tremdocorcovado.rio/historia.html>>. Acessado em 21 de janeiro de 2020.

VLT Rio. *História*. Disponível em <<https://www.vltrio.com.br/#/historia>>. Acessado em 31 de janeiro de 2020.

VISIT.RIO. *Bonde de Santa Teresa*. Disponível em <http://visit.rio/que_fazer/bondinho-de-santa-teresa/> . Acessado em 29 de novembro de 2019.

VISIT.RIO. (2020b) *Cristo Redentor*. Disponível em < http://visit.rio/que_fazer/cristoredentor/

>. Acessado em 31 de janeiro de 2020.

VISIT.RIO. (2020a) *Pão de Açúcar*. Disponível em <http://visit.rio/que_fazer/paodeacucar/>. Acessado em 31 de janeiro de 2020.

Confetes, Flores e Fogos: o réveillon carioca e sua transformação em megaevento.

Roberto Vilela Elias

Ricardo Ferreira Freitas

Introdução

Conversar com turistas que estejam visitando, ou pretendam visitar, o Rio de Janeiro, sem que estes citem o carnaval e/ou o réveillon é muito difícil. Esses dois megaeventos estão arraigados na história da cidade e são fonte de inúmeras representações sobre a mesma. Em 2012 o *World Travel Guide* apontou o réveillon do Rio de Janeiro, tendo como foco a festa na praia de Copacabana, como a maior celebração de Ano Novo do mundo. O público presente à “Princesinha do Mar” para acompanhar os shows de artistas consagrados e a queima de fogos à meia-noite, invariavelmente ultrapassa a marca de 2 milhões de pessoas. A rede hoteleira local supera 80% de ocupação, notadamente na Zona Sul. Para celebrar o réveillon de 2020, segundo o jornal *O Globo*, o público presente à orla de Copacabana chegou a 3 milhões de pessoas.

Como desde 1990, este quantitativo fica na casa dos milhões, nós acabamos naturalizando tais dados. Mas se pararmos para pensar nem o carnaval reúne tantas pessoas num só lugar

ao mesmo tempo como ocorre no réveillon de Copacabana. Mas será que essa festa sempre existiu desta maneira? Sempre foi comemorada na praia? Sempre reuniu milhões de pessoas? Sempre teve fogos de artifício? Qual é a origem de tudo isso?

Pretendemos ao longo deste artigo responder a tais questões contando a história do réveillon no Rio de Janeiro desde meados do século XIX até a sua transformação em megaevento a partir da década de 1990. Veremos que nem sempre esta festa foi “mega”, tanto no que diz respeito ao público presente como à midiaticização massiva que hoje é feita em cima dela. Para cumprir tal tarefa, teremos que discutir o desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro, a influência religiosa da Igreja católica, do Candomblé e da Umbanda. Afinal, no Brasil, é praticamente impossível falar de festas de Ano Novo sem falar dos cultos a Iemanjá. Tais ritos, por sinal, desde dezembro de 2011 são considerados patrimônio cultural imaterial da cidade do Rio de Janeiro.

Pensamos megaeventos enquanto fenômenos sociais midiáticos, efemérides que repercutem na mídia antes, durante e depois de acontecidas, despertando o interesse de inúmeras pessoas. Mais do que a presença física ao certame, levamos em conta se o evento teve alcance de público pelos meios de comunicação de massa, da interatividade nas redes sociais e se uma parcela importante da sociedade se expressou sobre o assunto (Freitas, 2011). Ou seja, um megaevento não se restringe ao tempo de sua duração, ele vai além. Começa muito antes de seu início e termina após seu encerramento formal. Por conta de suas reverberações midiáticas, um megaevento se espraia por toda a sociedade em que se insere.

Frisamos que nos dedicaremos a traçar um histórico do réveillon no Rio de Janeiro, e não das festas de Ano Novo no mundo de uma forma geral, visto que tal efeméride já foi comemorada em datas diversas e com significados distintos, geralmente alusivos ao calendário lunar ou aos ciclos de colheitas de novas safras. Mas no ocidente, desde 1582 quando o calendário gregoriano foi promulgado pelo Papa Gregório XIII, em substituição ao

calendário romano instituído por Júlio César em 46 a.C., a data que marca a passagem de ano é o dia 31 de dezembro.

O Ano Novo no Rio oitocentista

No século XIX, o Ano Novo (ou “*anno bom*”), como se escrevia à época, era uma comemoração que ocorria no bojo das chamadas festas de final de ano. Essas celebrações tinham início no Natal e estendiam-se até o dia de Reis. Não à toa, há um costume que muitos mantêm até hoje, de desmontar a árvore de Natal somente no dia 6 de janeiro. Nesta época a festa de réveillon era dotada de forte aura religiosa de cunho católico. De acordo com Melo Morais Filho (2002), no começo da noite do dia 31 de dezembro as famílias iam à paróquia que frequentavam habitualmente para assistir a missa, depois reuniam-se em casa com parentes onde entoavam-se cânticos cristãos. À meia-noite, todos celebravam a passagem de ano e a ceia era servida. No dia seguinte, 1º de janeiro, ocorriam as trocas de presentes que hoje realizamos no Natal. Famílias amigas visitavam-se a fim de trocar regalos que podiam ser especiarias, bolos ou pães confeitados, queijos e vinhos importados da Europa, conjuntos de prata, tapetes e joias. Neste contexto, o mais valioso dos presentes que se podia devotar a uma família amiga eram escravos jovens e saudáveis.

Por volta de 1850, Copacabana era uma localidade distante, pouco conhecida, habitada basicamente por caboclos e pescadores. No Rio oitocentista, a grande festa popular que havia, e que era vivida no âmbito da rua, era a Festa do Divino que ocorria no antigo Campo de Santana. Ali uma verdadeira panaceia se formava nas barraquinhas montadas na praça. Organizada pela Irmandade de Sant’anna, uma ordem leiga, a festa tinha, fora da Igreja, de cartomantes jogando tarô a ciganas lendo a mão dos interessados, passando por jogos de azar, venda de bebidas alcoólicas, batuques de pretos e rodas de capoeira (ABREU, 1994). Fizemos questão de citar a Festa do Divino para que o leitor entenda que nesta época nem o carnaval nem o réveillon tinham a atmosfera popular

e heterogênea que têm hoje. O Brasil era o maior país católico do mundo e não era um Estado laico, isso tinha um peso importante pois a Igreja condenava festividades coletivas em logradouros públicos com o mote de não dar margem a paganismos. Ao mesmo tempo, nas brechas dessa imposição, temos registros de cultos a orixás e iabás africanas em praias, rios e freguesias mais pobres.

Por mais curioso que possa parecer, em meio a toda essa ambiência permeada por uma moral católica, os cultos à Iemanjá ocorriam nas praias da cidade, ainda que timidamente pois eram reprimidos pelo Estado. Geralmente esses rituais eram realizados por negros que se dirigiam sobretudo às praias de Santa Luzia e do Russel, aos pés do Outeiro da Glória, para cultuar Iemanjá. A historiadora Joana Bahia (2018) indica que, com a transferência da capital de Salvador para o Rio, há um agravamento das condições de vida na Bahia, assim muitos negros baianos livres emigram para a nova capital em busca de melhores oportunidades de trabalho e qualidade de vida. Esses, somados aos que já habitavam o Rio, trazem consigo uma importante carga cultural e religiosa de suas raízes africanas.

Assim, é no candomblé e nas habitações coletivas que se espalham em Salvador, nas juntas de alforria, nas irmandades e nos espaços da música e da religiosidade no século XIX, que muitos negros buscavam celebrar uma ideia de herança africana. Essa herança migra com a vinda dos baianos para a cidade do Rio de Janeiro. (BAHIA, 2018, p. 184)

O Morro da Castelo, os cortiços e estalagens próximos ao porto, bem como a região da Praça Mauá, eram os locais onde essa população habitava ao chegar à cidade, e ali entrava em contato com os negros locais. Daí os primeiros registros desses cultos a Iemanjá nas antigas praias do Centro da cidade e na extinta enseada da Glória. Este panorama festivo que relatamos acima modificar-se-á significativamente no começo do século XX, sobretudo após as reformas urbanas iniciadas pelo prefeito Francisco Pereira Passos em 1903. Se o Rio do século XIX era

visto como uma cidade suja, confusa e insalubre, a nova região central, que surge após o “Bota Abaixo”, modifica a relação entre a população local e a rua. Deste momento em diante, ela não seria mais vista como um local a ser evitado.

As batalhas de confetes na capital reformulada

No final do XIX, as festas de Ano Novo começam a ocorrer em clubes e, posteriormente, em agremiações carnavalescas. Um contraponto à toada cristã que descrevemos no tópico anterior. Ou seja, ao mesmo tempo em que a Igreja e o Estado cerceavam e disciplinavam as festividades nas ruas, surgem as festas nos clubes. Esses, ainda que espaços privados, não representavam mais o âmbito do lar. É um momento de transição.

Como todos esses movimentos são consequentes de disputas, não podemos afirmar categoricamente que as festas de Ano Novo nos clubes acabaram com as comemorações em casa, tampouco que o aumento do controle da Igreja sobre os festejos populares de rua, tenha acabado definitivamente com essas efemérides ou enfraquecido os rituais a Iemanjá. Mas é notório que na virada do XIX para o XX há mudanças em curso nos festejos de réveillon.

No Jornal do Brasil de 31/12/1899, o Clube dos Democráticos anunciava o seu “cáustico e acintoso baile à fantasia em homenagem ao século XX”, tudo com muita música e bebida. O Clube dos Fenianos, para não ficar pra trás, publicou uma chamada na Gazeta de Notícias, também convocando um baile à fantasia, “soberba passagem em plena folia ao século das luminárias”. Outros anúncios de bailes, no mesmo tom dos já citados, foram preparados pelo Clube dos Estranguladores, Tenentes do Diabo, Clube Nova Invenção, Congresso dos Políticos, Clube do Campinho, Clube do Riachuelo, Estudantina Apollo e Estudantina Arcas. Os que fugiam a esse tom excessivamente festivo eram o Clube Gymnastico Portuguez e o Recreio dos Artistas, agremiações que congregavam um público elitizado e tinham festas mais conservadoras.

Em 1892, inaugurou-se o túnel que permitiu o acesso dos bondes a Copacabana, abrindo um novo front de expansão da cidade. A abertura dos acessos à Zona Sul e o crescimento da cidade na direção do Atlântico iniciam-se uma década antes do começo das reformas de Pereira Passos. Mas, de certa maneira, foram ofuscados pela monumentalidade do novo Centro que era erguido, sobretudo a Avenida Central. Ali inaugurava-se um novo padrão estético e comportamental de vida na urbe, agora, permeada por modernos valores parisienses. Nesse sentido, sair às ruas para caminhar e “ver as modas” (o *‘footing’* como se dizia à época) tornou-se uma prática cultivável. Pereira Passos foi o desencadeador de um ciclo de reformas que se estendeu por algumas gestões municipais e culminou com a demolição do Morro da Castelo pelo prefeito Carlos Sampaio.

Não há dúvidas de que isso influenciou os festejos populares, dentre as quais o *réveillon*. Agora, na década de 1920, o novo patamar a que o Rio fora alçado com as reformas urbanas, foi primordial no sentido de enfraquecer o poder da Igreja no que diz respeito ao controle e ao balizamento de comportamentos. Grande parte da elite, agora munida de um espírito liberal, começa a assumir posturas que não necessariamente cotejavam os desígnios diocesanos. Assim, progressivamente, o catolicismo é associado ao atraso, visto como *démodé* e afastado das festividades de rua.

Dos anos 1920 até a década de 1960 a grande festa popular de *réveillon* que havia no Rio eram as Batalhas de Confetes, no entroncamento das Avenidas Rio Branco e Beira Mar. Tal evento era divulgado como o ‘Grito de Carnaval’, na ocasião os blocos e ranchos apresentavam as marchinhas que agitaram o carnaval do ano que estava por vir. O cortejo com o Rei Momo, por volta das 22h do dia 31, abria a festa com desfiles de carros alegóricos que chegavam a engarrafar a Avenida Beira Mar. Se atualmente algumas pessoas reclamam dos blocos pela cidade no pré-carnaval, naquela época eles ocupavam ruas e praças nos finais de semana desde o *réveillon* até o carnaval.

Os clubes divulgavam agendas de bailes a fantasia que ocorriam durante todos os finais de semana do mês de janeiro. Mas alguns podem estar se perguntando, o engajamento nesta festa era geral? Não. Até a eclosão da bossa nova nos anos 1950, a elite local não se misturava aos populares nesse réveillon carnavalesco, tampouco via o samba com bons olhos. Com a projeção do ritmo musical eternizado por João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, jovens de classe média que mesclam o samba ao jazz norte-americano, o preconceito da elite com o samba vai diminuindo.

Falamos de carnaval e bossa nova para retornarmos a Copacabana de meados do século XX. Neste período o bairro atlântico já se verticalizava, e os bangalôs da Avenida Atlântica eram demolidos para dar lugar a edifícios. Nos anos 1960 Copacabana já era um bairro plenamente ocupado e frequentado por todo tipo de gente. Dos turistas estrangeiros hospedados do Copacabana Palace aos magnatas e suas coberturas à beira mar, passando por famílias de menor poder aquisitivo que adquiriam apartamentos *kit nets* no bairro e frequentadores de finais de semana que iam à praia. Copacabana torna-se o epicentro da cidade principalmente a partir da década de 1960, e paulatinamente vai “roubando” o público que costumava comemorar a passagem de ano nas batalhas de confete carnavalescas da região central. A partir dos anos 1970, o seu réveillon torna-se a mais popular e concorrida festa de Ano Novo do Rio, mas isso é assunto para o próximo tópico.

O réveillon no reino da ‘mãe sereia’

As razões para Copacabana ter superado o Centro como principal palco dos festejos de Ano Novo na cidade a partir da década de 1970 são muitas. Podemos dizer que o bairro praiano já despontava como um centro comercial mais sofisticado do que a região central desde os anos 1950, além disso há uma mudança de foco nos lançamentos imobiliários. Se nos anos 1930 e 1940

os edifícios que subiam em Copacabana eram destinados a um público de alto poder aquisitivo, dos anos 1960 em diante começam a surgir lançamentos voltados à classe média, o que atrai novos fluxos populacionais ao bairro e o torna mais heterogêneo. Se o Rio muitas vezes é apontado como a metonímia do Brasil, Copacabana seria a sua síntese.

Na metade do século XX, os banhos de mar, enquanto lazer, já estavam plenamente incorporados ao *modus vivendi* carioca há algumas décadas. O estilo de vida praiano, a pele bronzeada e a prática de esportes à beira mar foram outro fator de atração populacional ao bairro. Assim, todos os fatos de maior notoriedade que ocorriam na cidade tinham como cenário Copacabana. Com os cultos à Iemanjá no réveillon não será diferente. Se nos anos 1920, ainda que timidamente, apareciam alguns registros de comemorações de Ano Novo nas praias de Santa Luzia e do Flamengo, dos anos 1950 em diante os cultos à Iemanjá aparecerão mais vezes.

Para que entendamos como os cultos à Iemanjá foram se construindo até se tornarem um elemento central do réveillon carioca, sobretudo nos anos 1970 e 1980, temos de compreender que já existiam louvações à Iemanjá na passagem de ano desde o século XIX, conforme frisamos no começo deste artigo. Mas tal identificação deve-se mais aos umbandistas, visto que para a maioria dos candomblecistas o dia de se cultuar Iemanjá é 2 de fevereiro, dia de Nossa Senhora dos Navegantes.

No Rio de Janeiro, os umbandistas, mesmo sincretizando Iemanjá com Nossa Senhora da Glória, cujo dia santo é 15 de agosto, convencionaram louvá-la no réveillon justamente por essa representação da iabá enquanto a grande mãe dos orixás, fonte geradora do mundo e renovadora da vida. Mas o grande impulso para tal ligação deu-se através do pai de santo Tancredo da Silva Pinto, mais conhecido como Tata Tancredo. Foi ele que em 1950 fundou a Federação Umbandista de Cultos Afro-Brasileiros para resistir à perseguição que a umbanda sofria, até mesmo de entes do próprio Estado. Foi justamente com

o intuito de aumentar a visibilidade da umbanda para fugir ao preconceito e à intolerância religiosa que Tata Tancredo, valendo-se de sua notoriedade, inclusive como figura influente no mundo do samba, passou a fomentar os cultos à Iemanjá pelos umbandistas nas praias cariocas (notadamente em Copacabana) na noite de réveillon.

No começo dos anos 1950, fazendo jus ao chamado de Tata Tancredo, registram-se as primeiras notícias sobre comemorações de ano novo na orla da Avenida Atlântica, conforme João Maia e Eduardo Bianchi (2012) esclarecem:

Histórias não faltam sobre a grande festa de réveillon que se realiza desde a década de 1950, quando ali umbandistas e frequentadores do candomblé, vestidos de acordo com a festa em homenagem aos santos, faziam oferendas aos orixás que iriam saudar e proteger o início do ano. Eram festas que poderiam durar horas e mesmo virar a noite em cânticos e danças em homenagens às entidades de suas religiões. (MAIA e BIANCHI, 2012, p. 130)

Tais rituais começaram a congregar, além dos adeptos dessas religiões, uma legião de curiosos, turistas e/ou habitantes do bairro, que iam à praia dia 31 de dezembro para observar as giras e o batuque dos pontos cantados à Iemanjá. Muitos permaneciam no local para se consultarem com as entidades que os médiuns manifestavam e, como os umbandistas trajavam roupas brancas (cor alusiva ao orixá Oxalá), com o tempo essa tradição começou a modificar os hábitos daqueles que iam festejar a virada de ano na praia. Assim, mesmo aqueles que não eram praticantes de tais religiões, passam a vestir-se com roupas brancas na noite de réveillon. Além disso, muitas práticas que as pessoas realizam na noite de 31 de dezembro, como lançar flores ao mar, acender velas na areia, pular sete ondinhas, dentre outras, são todas atividades que tem como origem a umbanda e o candomblé.

O fato desses rituais terem se projetado a partir da praia símbolo da modernização, do bem-estar e do luxo na capital

da república, tem um significado importante, tendo em vista a hierarquia sócio-espacial presente no cotidiano do Rio (VELHO, 1989). Isso colaborou com a construção de um olhar mais parcimonioso desses ritos, que se tornaram parte do réveillon de Copacabana. Em 1971 o réveillon transcorreu sob forte chuva. Na praia, *O Globo* destacou o Centro Espírita Umbandista Tupyara que, mesmo sobre a areia molhada, montou uma enorme tenda em frente ao hotel Leme Palace.

No réveillon de 1972, a Secretaria Municipal de Turismo passou a administrar a fiscalização e a segurança da festa, “Rio receberá mais de 40 mil turistas para o réveillon” destacou *O Globo* em 30/12/1971. Em 2/1/1974, *O Globo* repercutiu o réveillon dizendo que, apesar da chuva, a presença dos terreiros de umbanda em Copacabana foi grande. A manchete “A chuva prejudicou a festa e as oferendas à Iemanjá” encabeçava a principal reportagem do periódico sobre o réveillon de 1974, segundo a qual, não fosse a chuva o público presente à “princesinha do mar”, que foi grande, poderia ter sido ainda maior. “Multidões nas praias em homenagem à Iemanjá” era a manchete do *Globo* em 2/1/1979, ressaltando que os terreiros chegaram cedo à praia para iniciarem seus trabalhos.

Na festa para receber 1981 um fato inédito marcou para sempre o réveillon da cidade. O empresário Ricardo Amaral, à época dono da badalada boate Hipopotamus, assumiu o comando do baile de réveillon do Copacabana Palace e transferiu a queima de fogos do terraço do hotel para a areia. O resultado foi um sucesso absoluto. A proximidade entre público e fogos de artifício encantou os presentes e desde então tornaram-se uma marca da festa de Ano Novo em Copacabana. Não queremos dizer com isso que antes não havia fogos no réveillon da “princesinha do mar”, mas deste episódio em diante tal prática vai ganhar cada vez mais importância, até se tornar o espetáculo pirotécnico das duas primeiras décadas do século XXI, com quase 20 minutos de duração.

Nos anos seguintes da década de 1980, a festa seguiu crescendo, comerciantes locais passaram a se cotizar para comprarem fogos de artifícios, os bares, restaurantes, hotéis e boates da Avenida Atlântica incrementam suas festas. Em 1986 a prefeitura, durante a gestão de Saturnino Braga, assumiu a organização logística da festa aumentando a potência dos holofotes nos postes da Avenida Atlântica voltados à praia; montando esquemas de trânsito, a fim de minorar os longos engarrafamentos que se formavam pela Zona Sul na noite do dia 31; e auxiliando a Polícia Militar na segurança da festa. Mas destacamos que neste momento a prefeitura ainda não organizava a festa em si. No que diz respeito à queima de fogos e às atrações da noite, isso continuava sob o controle dos comerciantes locais e frequentadores.

Com relação as batalhas de confetes do Centro - “Elas acabaram?” - alguns podem estar se perguntando. A partir dos anos 1970, quando o réveillon praiano se torna a principal festa de Ano Novo da cidade, o réveillon carnavalesco da Cinelândia tem uma perda significativa de público, mas não acaba completamente. No começo dos anos 1980, esse esvaziamento se acentua, e tal festividade passa a ocorrer durante a tarde, geralmente com a presença de algumas baterias de escolas de samba, mas com público reduzido se comparado a décadas anteriores. Hoje tal festa praticamente inexistente. A própria “chuva de papéis picados”, que emanava dos escritórios da Avenida Rio Branco, foi descontinuada em razão de uma nova conscientização alusiva a um bom uso do lixo.

O réveillon como megaevento de Copacabana

Em 1993, César Maia assumiu a prefeitura da cidade. Sua primeira gestão inaugurou um modelo neoliberal de administração, segundo o qual a cidade passou a ser pensada e gerida sob a lógica do “planejamento estratégico” ou, como analisa David Harvey (2002), do “empreendedorismo urbano”.

Essa dinâmica essa tem atravessado todas as gestões municipais desde então.

As relações entre planejamento estratégico e megaeventos numa cidade evidenciam a sedimentação de uma ideia segundo a qual a cidade deve ser administrada como uma empresa, sempre atenta aos interesses do capital privado, ou até mesmo atuando conjuntamente com ele, como nos casos das Parcerias Público-Privadas (PPPs). Nesse panorama político-econômico, os megaeventos têm posição destacada enquanto plataformas comunicacionais que projetam a imagem do lugar em questão, na intenção de atrair investimentos, seja na forma de empreendimentos, seja através do turismo. É dentro dessa lógica que a prefeitura tem trabalhado o réveillon desde então. Sua transformação em megaevento se deu paulatinamente ao longo dos anos 1990, e ganhou mais impulso a partir de 2009 quando o Rio de Janeiro foi eleito sede dos Jogos Olímpicos de 2016.

Nesse sentido, a prefeitura assumiu completamente a organização da festa. A chegada de 1994 foi o primeiro réveillon sob o comando do novo prefeito. César Maia aumentou de 6 para 10 os pontos de fogos na areia de Copacabana, além da promoção de shows com artistas consagrados. Concomitantemente a isso, a prefeitura passou a fomentar a midiaticização do Ano Novo para, através dele, projetar a imagem da cidade internacionalmente. No réveillon de 1995, o primeiro com um patrocinador máster, a marca de refrigerantes Pepsi, a prefeitura trouxe o cantor norte-americano Rod Stewart para fazer o grande show da noite de réveillon em Copacabana, que registrou a presença de 4 milhões de pessoas do Posto 6 ao Leme. Tudo isso transmitido ao vivo por emissoras de televisão para o mundo inteiro. Um processo de espetacularização da festa inédito até então.

No réveillon de 1997, a prefeitura utilizou a festa de Ano Novo em Copacabana para projetar a primeira candidatura do Rio a sede olímpica, travava-se dos Jogos de 2004. Tal intento não obteve sucesso, mas serviu para alimentar esse mecanismo da utilização de um evento de grande porte bastante identificado

com a história da cidade, a fim de torná-la mais atraente ao capital estrangeiro e ao turismo. Desde então, o réveillon de Copacabana tornou-se sinônimo de shows de artistas famosos e queima de fogos. A riqueza cultural e a diversidade que havia na festa – como os cultos a Iemanjá – foi sendo esvaziada em nome de uma celebração mais palatável aos interesses dos patrocinadores. Falamos anteriormente sobre a importância dos cultos a Iemanjá na sedimentação da festa de Ano Novo na praia, mas, a partir da concepção do réveillon como evento de grande porte, uma espécie de megaevento de porte internacional, tais manifestações ocupam espaço cada vez mais diminuto na cobertura jornalística e no próprio escopo da festa.

Esse processo de espetacularização do evento trouxe uma forte carga normativa no que tange ao policiamento e às posturas no dia 31 de dezembro, com uma série de regras proibindo a presença de vendedores ambulantes nas ruas do bairro, o tráfego de veículos particulares a partir do meio-dia, o estacionamento de veículos nos quarteirões da praia e, até mesmo, a realização dos rituais de religiões afro-brasileiras, que só poderiam celebrar seus cultos, em Copacabana, nos dias 29 ou 30 de dezembro. Todos esses esforços são justificados pela prefeitura, tendo em vista a preservação da qualidade do espetáculo e a segurança na movimentação dos turistas, transformando o Ano Novo do Rio em um produto tão divulgado e promovido quanto o carnaval, um megaevento que atrai turistas do mundo inteiro.

Na visão de Jaguaribe (2011, p. 2), as cidades recriam seus repertórios culturais e seu patrimônio simbólico a partir de vários fatores, dentre eles “a ação do empreendimento capitalista que reinventa as cidades como arenas de consumo e espetáculo”. Tais medidas impactaram a festa de ano novo de Copacabana, tornando-a uma importante plataforma comercial, atraindo patrocinadores para o evento e pacotes turísticos das agências de viagens locais, que prometem a “experiência” do Réveillon de Copacabana. A mídia de massa e as redes sociais da prefeitura e de todas as organizações que estão associadas à festa divulgam os

artistas que se apresentarão nos palcos montados na areia da praia, transmitem detalhes da queima de fogos, os esquemas especiais de segurança montados pela Polícia Militar e demais pormenores da festa, para potencializarem ao máximo sua repercussão e, conseqüentemente, a projeção da imagem do Rio.

Após os Jogos Olímpicos de 2016, apesar dos problemas que a cidade passou a atravessar, no que podemos chamar de “ressaca olímpica”, o tom otimista com que os jornais cobrem o réveillon de Copacabana, pouco mudou, como destacam o jornal *O Globo*, em 24/12/2018, na manchete “*Réveillon terá ocupação maior nos hotéis da cidade*”; e a *Agência Brasil*, em 25/12/2018, noticiando que a “*Ocupação dos hotéis para o Réveillon no Rio chega a 85%*”. Vê-se, desse modo, que a experiência do “estar junto no Rio” é transformada em um produto, referenciado culturalmente, e continua a ser destaque na grande mídia, ainda mais referendado, divulgado e consumido quando se tem a garantia dos aparatos de segurança para a manutenção do “espírito carioca” e da ambiência benevolente e festiva, típica dos megaeventos.

Mais algumas considerações

A história do Rio de Janeiro é permeada de estratégias de visibilidade internacional, a exemplo da Exposição Nacional de 1908, a Exposição Internacional de 1922, as Copas do Mundo de 1950 e 2014, e os Jogos Olímpicos de 2016, entre outros megaeventos. Na sua agenda anual das primeiras décadas do século XXI, o réveillon e o carnaval compõem o calendário de eventos da metrópole com grandes retornos midiáticos.

Somos extremamente favoráveis a uma rede de festas e confraternizações que fortaleçam a imagem de cidade alegre, inclusiva e receptiva a todos os povos. No entanto, ao lembrarmos as origens da grandeza do réveillon do Rio de Janeiro, especialmente o de Copacabana, percebemos o quanto a cultura popular é subtraída em função das novas formas de gerir as cidades enquanto mercadoria.

A capital fluminense bem demonstra esse panorama, quando constatamos o silenciamento aos cultos a Iemanjá no réveillon de Copacabana. Nossa crítica não reside na organização de grandes festas com objetivos de incrementar a audiência turística, mas, sim, no apagamento de ritos populares que também traduzem a cultura carioca. Apesar de não serem considerados relevantes na lógica político-econômica vigente, os ritos religiosos afro-brasileiros relacionados ao réveillon carioca são parte da cultura da cidade e não podem ser desprezados. Ao contrário, eles devem ser valorizados tanto no seu agendamento como na sua midiaticização.

O hábito de se comemorar o Ano Novo à beira mar construiu-se justamente a partir dos cultos a Iemanjá, e sua visibilidade num contexto de crescimento mais acentuado de Copacabana, principalmente após a II Guerra Mundial. Mas desde os anos 1990, quando a festa passa a ser organizada mercadologicamente pela prefeitura, tais ritos começam a ser “apagados” em prol de um “espetáculo” mais palatável comercialmente, não só no que diz respeito à atração de turistas estrangeiros, mas sobretudo de patrocinadores. Hoje, o réveillon megaevento de Copacabana virou sinônimo de shows com artistas famosos, queima de fogos e segurança reforçada. Um produto formidável à lógica midiática e espetacularosa do planejamento estratégico, mas que deixa de lado expressões culturais caras à história da cidade e do próprio réveillon.

Referências

ABREU, Martha. Festas Religiosas no Rio de Janeiro: perspectivas de controle e tolerância no século XIX. *Revista de Estudos Históricos*, v. 7, n. 14, 1994.

BAHIA, Joana. O Rio de Iemanjá: uma cidade e seus rituais. *Revista Brasileira de História das Religiões*, a. X, n. 30, 2018.

FILHO, Melo Moraes. *Festas e tradições populares do Brasil*. Brasília: Ed. Senado Federal, 2002.

FREITAS, Ricardo Ferreira. Rio de Janeiro, lugar de eventos: das exposições do início do século XX aos megaeventos contemporâneos. *In.:*

Compós, 20., 2011, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre, 2011.

HARVEY, David. *A Produção Capitalista do Espaço*. São Paulo: Ed. Annablume, 2005.

JAGUARIBE, B. Imaginando a 'cidade maravilhosa': modernidade, espetáculos e espaços urbanos. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, v. 8, n. 2, p. 327-347, 2011.

MAIA, João; BIANCHI, Eduardo. Réveillon de Copacabana: territorialidades temporárias. In.: FERNANDES, Cíntia. S; MAIA, João; HERSCHMANN, Micael. (org.) *Comunicações e Territorialidades*: Rio de Janeiro em cena. São Paulo: Ed. Anadarco, 2012.

O'DONNELL, Julia. *A Invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2013.

Memórias e histórias de um bairro proletário na zona sul do Rio de Janeiro¹

Luciene Carris

O Rio de Janeiro tornou-se famoso internacionalmente pelo imaginário criado em torno de suas belezas naturais, pelas suas encostas verdes e pelas suas praias, o que contribuiu para a construção da identidade “Cidade Maravilhosa”. Nos últimos tempos, as práticas esportivas urbanas vêm ganhando cada vez mais projeção se estendendo a novas modalidades. O bairro Jardim Botânico não passou incógnito a essas mudanças com o esporte e o turismo ganhando um destaque especial.

Atualmente, ciclistas e corredores de vários lugares do Brasil e também de fora sobem pela rua Pacheco Leão em direção ao Parque Nacional da Tijuca no setor da Serra da Carioca. No caminho, os atletas cruzam por algumas das cachoeiras existentes alcançando os mirantes da Vista Chinesa e da Mesa do Imperador, onde de lá podem contemplar o panorama da cidade. O percurso

1 O texto é resultado da pesquisa realizada para o estágio pós-doutoral desenvolvido, no âmbito do departamento de História da PUC-Rio, sob a supervisão do professor dr. Antonio Edmilson Martins Rodrigues. A autora agradece aos depoimentos concedidos pelo ator e humorista Davi Pinheiro e pelo pesquisador Carlos Monte sobre as memórias do carnaval no bairro.

já integra algum tempo os calendários de vários eventos esportivos nacionais e mundiais como maratonas, provas de ciclismo e competições de skate, como *Mundial Vista Rio Downhill de Skate* ocorrido em 2018 e o *Trail Marathon Rio de Janeiro* realizado em 2019.

Além disso, é possível observar os passeios de jipe verde-oliva aberto que integram o circuito turístico da urbe carioca cujos destinos incluem a Floresta da Tijuca e as comunidades, uma espécie de safari urbano que divide opiniões e causa ainda um certo estranhamento. Uma nova prática de lazer, definido como turismo de experiência, um novo nicho do mercado, que sugere uma vivência paradigmática e singular para os viajantes.

Contudo, até pouco tempo era comum encontrar ônibus fretados com muitos indivíduos quem vinham de lugares distantes para participar de programas de auditório ou simplesmente com intuito de se deparar com algum artista famoso, que circulava nas ruas próximas de uma famosa rede de televisão instalada no início da década de 1960. A sua vinda contribuiu para modificar o bairro com a ampliação da rede de serviços de um lado e, por outro, trouxe o tumulto e o burburinho com as gravações de novelas realizadas também nas ruas do bairro, além disso empregou muitos moradores dada a facilidade de acesso ao local de trabalho.

Em que pese as contradições, acabou se consolidando uma memória vinculada a uma visão pautada na vinda da Corte de D. João VI e na criação do Jardim Botânico e, tempos depois, viria a ser ressignificada com o imaginário criado a partir da constelação de artistas e de estabelecimentos ligados ao entretenimento. A nossa proposta de narrativa talvez ousada recupera um passado pouco conhecido e eclipsado pela nostalgia de seu passado imperial e pelas transformações ocorridas nas últimas décadas, quando ganha uma feição homogênea mais aristocrática. Assim, alguns aspectos da evolução da ocupação da região são revelados, bem como a contribuição de determinados segmentos que deixaram uma contribuição à história da cidade.

A rua Jardim Botânico, com seu trânsito intenso, é uma importante via de passagem na zona sul da cidade do Rio de Janeiro interligando os bairros do Humaitá e da Gávea. Contudo, o bairro mantém ainda seu caráter bucólico e residencial com ruas transversais calmas e muito verde. Quando se pensa no bairro Jardim Botânico, inevitavelmente imaginamos o parque homônimo criado por D. João VI no início do século XIX. Entretanto, um outro espaço gratuito guarda também uma importância cultural para os cariocas e para os turistas brasileiros e estrangeiros que vêm desfrutar do lazer na cidade do Rio de Janeiro.

Originalmente, na década de 1920, foi erguido um palacete numa área de quinhentos e vinte e três metros situado na antiga Chácara da Cabeça, em frente à Lagoa Rodrigo de Freitas e na encosta do morro do Corcovado. O terreno dispunha ainda de jardins, grutas, calabouço dos escravos, lagos, represas e ruínas de um mirante. O empresário Henrique Lage e a famosa cantora lírica italiana Gabriela Besanzoni, considerada uma das maiores intérpretes da ópera Carmen do compositor francês Bizet, se casaram em 1925 e passaram a viver no casarão. O projeto de construção do arquiteto italiano Mario Vodrel, com características da renascença italiana, incutiu um ecletismo com a importação de azulejos, de ladrilhos e de mármore da Itália. Muitos eventos artísticos e culturais foram organizados pelo casal, tornando o local ponto de encontro de intelectuais e artistas da época. Porém, com o endividamento de Henrique Lage, a mansão foi entregue ao Banco do Brasil para saldar suas dívidas. Desde 1975, uma escola de artes funciona nas suas dependências, uma referência para as artes visuais no Brasil. O palacete serviu de cenário para obras cinematográficas como “Terra em Transe” de Glauber Rocha e “Macunaíma” de Joaquim Pedro de Andrade, além de novelas e seriados. Além disso, dali uma trilha atravessa a Serra da Carioca até o alto do Corcovado. Uma caminhada de cerca de três horas, onde se pode contemplar a vegetação da mata atlântica com seus riachos e os trilhos do famoso trem que leva ao Cristo Redentor.

A Lagoa Rodrigo de Freitas, o Parque Lage e o Parque Jardim Botânico, bem como a Floresta da Tijuca, propiciam uma oportunidade de lazer possível aos seus moradores e turistas vindos de várias regiões do país e do mundo. O bairro do Jardim Botânico e o seu “enclave”, o Horto, guardam muitas peculiaridades.² Por um lado, a rua homônima com congestionamento constante e caracterizada pela pluralidade de edifícios antigos e novos com uma rede de serviços cada vez mais diversificada. Por outro lado, o bucolismo da rua Pacheco Leão e adjacências com ares suburbanos. O sentido de subúrbio aqui recuperado se inspira na ideia de uma zona distante do centro da cidade, até então pouco povoada e ricamente dotada de jardins e pomares, que pouco a pouco foi conquistada pela expansão da cidade ao longo do século XIX. A região ainda mantém essa peculiaridade, um recanto no bairro, onde podemos observar laços de sociabilidades características bem enraizados, um microcosmo que reflete as transformações ocorridas na urbe carioca.

De um bairro de origem rural e operário em fins dos oitocentos, transformou-se num lugar predominantemente de classe média e alta. A presença de descendentes de antigos funcionários das fábricas têxteis, que residem na vila operária e de antigos trabalhadores do Jardim Botânico na Comunidade do Horto Florestal ainda é visível e garantem uma heterogeneidade social da ocupação do seu espaço, que corrobora com o exame realizado sobre a região em 1962 de Therezinha Soares. Em seu clássico estudo sobre os bairros cariocas, ela constatou que as classes abastadas habitavam as partes mais elevadas, enquanto na zona aterrada dos rios e da Lagoa, as classes médias residiam e por sua vez, nos vales médios dos rios e nas planícies fluviais encontravam-se a classe proletária. Diferentemente dos bairros à beira-mar como Copacabana, Leblon e Ipanema, os terrenos

2 Criado no âmbito do Ministério da Agricultura nas primeiras décadas do século XX, cabia ao Horto Florestal promover a produção e distribuição de mudas nativas para todo o Brasil. Desde 1980, em pauta se discute a permanência da Comunidade do Horto, composta majoritariamente por antigos funcionários e seus descendentes, numa área da União Federal que foi doada ao Instituto de Pesquisas do Jardim Botânico.

foram vendidos à preços mais acessíveis a partir da década de 1920 atraindo novos moradores (SOARES, 1962, p. 111-112).

Por falar nesse aspecto, a fisionomia da mão de obra da região da Lagoa se caracterizava desde período colonial pelos trabalhadores pobres livres e os escravos que trabalhavam nos engenhos ou na pesca, além dos escravos fugidos que organizaram por ali quilombos. Tal como Botafogo e outros bairros periféricos, por volta de 1860, existiam cerca de cento e cinquenta fazendas e chácaras na região (MALEQUE, p. 107).

Por ocasião do desmembramento das terras destinadas ao plantio do açúcar, a região da Gávea, tal como Santa Teresa e Alto da Boa Vista, se tornou um refúgio exclusivo para escapar das doenças e do calor, atraindo muitos estrangeiros a ocupar as chácaras então existentes. Nesse sentido, o então ministro Manoel Felizardo de Souza e Mello recomendou em relatório de 1862 a construção de uma via para o Alto da Boa Vista, argumentava que:

Uma das obras de que maior vantagem resultará aos habitantes da cidade do Rio de Janeiro, e seus arrabaldes, é seguramente a construção de uma estrada de rodagem para os amenos, e salubres sítios da Tijuca. Para imensas moléstias, e restabelecimento da saúde deteriorada, a mudança para localidades, ondes os ares são puros, é o mais eficaz remédio; e a Tijuca pode ser considerada como o grande hospital de convalescença da capital do Império. Impossível, porém, se torna aos doentes transportarem-se para ali, enquanto as carruagens não puderem chegar ao alto da serra da Boa Vista (SOUZA E MELLO, 1863, p. 43)

A partir da segunda metade do século XIX, a cidade do Rio de Janeiro atravessou consideráveis mudanças em sua infraestrutura nos setores de abastecimento e da rede de transportes através da expansão das linhas de bondes. Para tanto, no âmbito do Ministério de Agricultura, Comércio e Obras Públicas foi criada a Inspeção de Obras Públicas da Corte e nas Províncias com intuito de aprimorar os serviços públicos essenciais oferecidos. O órgão previa a manutenção das estradas de ferro, das estradas e caminhos comuns e de rodagem e dos carris de ferro; a organização

de obras públicas gerais (iluminação pública, esgoto, corpo de bombeiros, a distribuição de água, etc.) e da navegabilidade dos portos (ALMEIDA, 2010, p. 68).

A ideia de possuir uma casa fora da cidade, um complemento adequado a ela, como um retiro temporário ou até mesmo permanentemente, não é algo recente. Em tempos remotos, grupos ou instituições se fixaram além dos muros das cidades adotando um padrão tipicamente suburbano com jardins e pomares, justificado pelas qualidades oferecidas para a saúde e o bem-estar do indivíduo e de sua família. De acordo com Lewis Mumford, “em todas as épocas, portanto, o medo das infecções da cidade e as atrações do campo aberto proporcionaram estímulos tanto negativos quanto positivos” (MUMFORD, 1998, p. 256).

As condições climáticas da região atraíram àqueles preocupados com as epidemias que assolavam outros cantos da cidade. Acreditava-se que a causa de muitas moléstias, como a febre amarela, decorria dos miasmas exalados pelos terrenos pantanosos e o clima quente. Muito embora indivíduos de posses seguissem para Petrópolis e outros municípios “serra acima”, lugares recomendados pelos médicos higienistas do século XIX. O clima e o ar puro das florestas e das praias eram recomendados pelos médicos higienistas da época como medidas terapêuticas (CHALHOUB, 1996).

O medo das epidemias incitou uma fuga periódica da cidade. O retiro à beira-mar ou nas serras era indicado pelos médicos. A floresta urbana com a disponibilidade de água e de ar puro, além de extensões abertas para passear e caminhar atraíam a aristocracia. A princípio, era restrita para uma minoria favorecida e que possuía meios de sustentar esse estilo de vida com carros, cocheiros ou diligências, mas que se transformaria com ampliação dos transportes, com a introdução dos bondes, em especial para a zona sul, parte da cidade que estava sendo inventada. Assim, era uma região entre o rural e o urbano.

Em 1874, a região do Jardim Botânico com a fragmentação da Freguesia da Lagoa passou ao domínio da Freguesia da Nossa Senhora da Gávea, que tinha como limites as freguesias da Lagoa, da Glória, de Engenho Velho e de Jacarepaguá. Naquela época, era uma faixa de território próxima às praias e à Floresta da Tijuca, considerada um lugar ideal para a recreação e para a cura de muitas moléstias.

Por esta razão, a Floresta foi um tema recorrente nos romances urbanos que retratavam a urbe carioca. A este exemplo, a obra “Sonho D’Ouro” de José de Alencar, publicado em 1872 realçou a relação com o espaço, não como um acessório ou um mero cenário dessa narrativa. Não foi aleatória a escolha para os encontros e os passeios dos protagonistas Guida e Ricardo na Floresta da Tijuca e adjacências. A trama amorosa apresentava uma natureza luxuriante ora pitoresca, ora domesticada pelas mãos dos homens e que se entrelaçava com um estilo de vida marcadamente europeu no Rio de Janeiro da Corte Imperial, como se observa na passagem a seguir:

Um jardim encantado, como se desenha à imaginação, quando lemos aos vinte anos os contos das Mil e uma noites; um sonho oriental debuxado em porcelana ou madrepérola; tal era o quadro deslumbrante que debuxavam aquelas encostas. Lá, no mar, as ilhas que fingem ninhos de gaivotas, a se balouçarem ao reflexo das ondas. Na praia junto à Lagoa, as alamedas do Jardim Botânico, recortando em losangos os maciços da folhagem; e as palmeiras imperiais meneando às brisas da manhã os seus verdes cocares (ALENCAR, 1872, p. 45-46)

Com a inauguração em 1884 da Estrada de Ferro Corcovado e do Hotel das Paineiras, a Floresta da Tijuca asseverava sua vocação turística e recreativa. Idealizada pelos engenheiros Francisco Pereira Passos e João Teixeira de Passos, o trajeto seguia do Cosme Velho às Paineiras, no ano seguinte chegou ao Alto do Corcovado, onde foi construído um pavilhão de ferro nomeado de “Chapéu do Sol” para proteger os visitantes.

Para a cultura da época, o Leblon era quase o fim do mundo. Ainda não havia os túneis que tornariam acessíveis as hoje famosas praias da zona sul do Rio. Copacabana, Ipanema e Leblon eram praias praticamente intocadas pelo homem. As pessoas ainda se sentiam um tanto perdidas por aquelas bandas do litoral oceânico. Silva Jardim, como acabamos de ver, simplesmente confundia a praia do Leblon com a praia de Copacabana. Poucos anos antes, a Gávea era considerada ainda um lugar tão remoto, que o barão de Alagoas, quando para lá se dirigia em férias de veraneio, fazia questão de mandar cartões de despedida para os amigos mais próximos, como se estivesse partindo para um país estrangeiro (SILVA, 2003, p. 21-22).

Como o Jardim Botânico, a Floresta era um local para excursões dos integrantes da Missão Artística Francesa de 1816 e de outras que viriam tempos depois. Vale a pena ressaltar que após o desaparecimento do protetor da Missão, em 1817, o Conde da Barca, cada participante foi morar em um canto distante da cidade como Grandjean de Montigny na Gávea e Taunay no Alto da Tijuca. Apesar da relativa proximidade entre ambos bairros atualmente, no início da primeira metade do século XIX, segundo Castro Maya “uma viagem da Gávea para Tijuca, o único meio de transporte para galgar a serra era o cavalo, uma viagem de Montigny aos Taunay levava um dia inteiro” (CASTRO MAYA, 1965, p. 19). Taunay fixou residência ao lado da Cascatinha da Tijuca atraindo para lá posteriormente outros moradores, tais como as famílias de Visconde Alves Souto, de Conde de Bonfim, de Conselheiro Mayrink, de Visconde de Bom Retiro e de Lord Thomas Cochrane, figuras que se destacaram no cenário político do regime imperial.

Para além dos prazeres campestres, da tranquilidade e da exuberância da Floresta da Tijuca, José Alencar, em seu já citado romance urbano, revelou que o isolamento do lugar atraía também “salteadores”, os escravos fugidos, conhecidos como quilombolas, descritos por ele como inocentes ladrões de galinhas:

O advogado passou como um raio, o que fez a inglesa fingir um desmaio, imaginando algum jovem salteador que a vinha

raptar. O Sr. Daniel assegurou-lhe que os salteadores da Tijuca, chamados quilombolas, furtavam bananas, galinhas e outras coisas leves, mas não inglesas que pesassem dez quintais portugueses (ALENCAR, 1873, p. 53).

Por sua vez, Machado de Assis escreveu sobre um episódio ocorrido por volta de 1850 na coluna “A Semana” do periódico *Gazeta de Notícias*. A leitura dessa anedota é interessante. Machado de Assis exaltava dos temas de seu interesse: os jardins e o xadrez. O jovem Leandrinho, a figura principal dessa narrativa, se divertia com seus amigos numa animada partida de xadrez no Clube Fluminense localizado na Ponta do Caju, quando decidiram partir para o Jardim Botânico. Apesar do mal-estar causado por um problema digestivo, ele não resistiu a persistência dos camaradas e alugaram um “carro aberto”. Naquela época não havia ainda os bondes para região do arrabalde da Gávea, “apenas ônibus e diligência” e os tais carros abertos.

Assim, os amigos seguiram em direção à zona sul através da rua do Lavradio. O restaurante se beneficiava de sua localização em frente ao Jardim Botânico e do público que ia por lá passear, Machado indicara que “defronte havia uma casa de comida, onde os cansados do passeio iam restaurar as forças”. Mas uma ingrata surpresa veio ao final, quando a conta chegou e Leandrinho viu-se obrigado a dividir o valor sem ter desfrutado da comida e nem do champanhe oferecidos pelo recinto, apenas consumiu uma ameixa seca oferecida por uma das moças presentes. Seja como for, ao que tudo indica, se tratava da “casa de pasto” de Victorino José de Medeiros, um misto de taberna e de restaurante de petiscos, situado na “Lagoa em frente do Jardim Botânico” (ALMANAK, 1952, p. 537).

À época em que a crônica foi escrita, em 1895, Leandrinho já havia falecido e o Jardim Botânico “via crescer a visitação”, pois seguindo Machado “a cidade ama os jardins”. Por esta razão, no seu entendimento, o século oitocentista carioca seria descrito como o século dos jardins. O certo é que a leitura isolada dessa história

machadiana oferece ao leitor um panorama sobre as relações de sociabilidades e a paisagem urbana, além de apresentar o cotidiano da cidade onde o Jardim é descrito como,

longe da cidade, não havia bondes; apenas ônibus e diligência. O lugar, porém, era tão bonito, a grande alameda de palmeiras tão agradável, que dava gosto ir lá, por patuscada, ou com a segurança de não achar muita gente, coisa que para alguns espíritos e para certos estados era a delícia das delícias (MACHADO DE ASSIS, 1994).

Na região, um outro restaurante atendia aos frequentadores foi instalado décadas depois, o que bem demonstra como a região se desenvolvia. O “Au Chalet Restaurant Campestre e Hospedaria”, inaugurado em 02 de novembro de 1872, foi descrito como “um hotel de campo, todo circulado de frondosos arvoredos”, cujo horário de funcionamento se encerrava às duas horas da manhã diariamente.

Contava ainda de um bilhar, de aparelhos de ginástica e de cadeiras de balanços para acomodar as senhoras. As mesas eram propositalmente instaladas de maneira que aproveitavam as sombras das árvores. Além disso, oferecia um serviço de encomendas que podia ser solicitado por telefone. O acesso era garantido pelos serviços de bondes da Companhia Carris Urbanos do Jardim Botânico que deixavam os fregueses na porta do estabelecimento e do parque (CABRAL, 1884, p. 88).

O lugar se destacou ainda na promoção de eventos culturais como concertos e festas de carnaval, mas a propaganda no jornal advertia que se permitia apenas a “entrada franca para as pessoas decentes” (Jornal do Commercio, 11 de abril de 1879, p. 04). As causas sociais não eram ignoradas. Em decorrência do fenômeno da Grande Seca no Nordeste, entre 1877 e 1899, foi organizado um grande evento musical com direito à fogos de artifícios. O lucro final seria repassado para as vítimas do Ceará (O Cearense, 1877, p. 03). Para aumentar a frequência do lugar o restaurante organizou, em 1883, um programa de concertos musicais com o

pianista e professor de música o francês Hippolyte Vannier às terças, quintas, sábados e domingos, que foi anunciado no *Jornal do Commercio* (11 de janeiro de 1883, p. 8).

Além de um lugar de refúgio contra moléstias e de lazer, a região foi palco da resistência contra a escravidão. Na Floresta da Tijuca, por exemplo, há o registro de um reduto quilombola, que teria sido dissolvido em meados do século XIX (DRUMMOND, 1988, p. 276-298). Já nas últimas décadas dos oitocentos, o Quilombo do Leblon se transformou num símbolo do movimento abolicionista. A chácara do empresário português José de Seixas de Magalhães localizada na zona sul da cidade abrigava muitos escravos fugidos com o apoio de outros membros da Confederação Abolicionista. Além disso, pesquisas recentes evidenciaram a existência de um quilombo no Morro ou Ladeira das Margaridas no Horto, no bairro do Jardim Botânico, pois “o Horto era lugar estratégico de passagem para quem vinha das matas da Tijuca e/ou em direção ao famoso quilombo das Camélias no Leblon” (SOUZA, 2012, p. 75).

A rica fauna e flora poderia garantir os recursos necessários para a sobrevivência de escravos fugidos e a Floresta da Tijuca dispunha de um sistema fluvial abundante em rios e córregos, entre os quais: Rio Maracanã, Rio Carioca, Rio Cachoeira, Rio das Almas, Córrego da Pedra Bonita, Rio da Barra, Riacho Pai Ricardo, Rio Cabeça, Riacho da Lagoinha e Rio Silvestre. Tal diversidade haveria de ser retratada pelo estudioso Armando de Magalhães Corrêa, que na década de 1930 realizou um minucioso estudo sobre a história das fontes e dos chafarizes do Rio de Janeiro, que afirmou que:

Existem ainda reminiscências da bica da Gávea, colocada junto à Rua Marquês de São Vicente... e além da água da carioca, a mais pura e de agradável temperatura, havia o encanamento do Jardim Botânico, do Rio cabeça, do Tijuca e outros da região. Na Tijuca, próximo ao Alto da Boa Vista, parte a Estrada Dona Castorina, que conduz à Ponte de Tábuas, junto ao Jardim Botânico. Ali tem uma caixa d'água, conhecida por Caixinha do Passos porque foi inaugurada em 17 de setembro de 1903 por Pereira Passos (CORREA, 1939, p. 136-138).

O final do século XIX ficou marcado por diversas mudanças para a freguesia da Gávea. Com a melhoria do sistema de transportes capaz de facilitar a circulação de pessoas e de gêneros, diversos estrangeiros passaram também a ocupar antigos engenhos e áreas de plantação de cana de açúcar, transformando-os em chácaras, a exemplo da Nossa Senhora da Cabeça, de Luís de Faro; a dos Macacos, de Dona Castorina; a da Bica, de Jerônimo Ferreira Braga e a do comendador Martins Lage (RODRIGUES, 2012).

O acesso fácil e o transporte, bem como à acessibilidade aos rios, associado ao saneamento da Lagoa Rodrigo de Freitas, promovida pela Companhia de Melhoramentos, favoreceram o estabelecimento de indústrias têxteis, tornando a região uma das mais industrializadas do Rio de Janeiro atraindo também uma grande massa de trabalhadores. O atual bairro do Jardim Botânico, em especial, abrigou estabelecimentos fabris de grande porte como a Companhia de Fiação e Tecelagem Carioca, criada em 1884, incorporada na década de 1920 pela Companhia América Fabril, nas proximidades do Rio Algodão, na Rua Pacheco Leão. Além dela, a Fábrica de Tecidos Corcovado, em 1889, próximo ao rio Cabeça e do Parque Lage. Se destacavam, ainda, empresas de pequeno porte voltadas para a produção de alimentos, fumos, bebidas e couros.

A instalação das fábricas na região da Freguesia da Gávea modificou a fisiologia urbana, antes majoritariamente ocupada por chácaras. Atraídos pelas oportunidades de trabalho, centenas de trabalhadores buscaram habitações próximas ao lugar do trabalho cortiços, estalagens e avenidas. Sem muitas opções muitos passaram a habitar nas proximidades da Lagoa Rodrigo de Freitas contribuindo para o surgimento das diversas favelas que viriam a ser removidas décadas depois.

O problema da habitação popular se agravava na Freguesia da Gávea, visto que em 1884 existiam 6 cortiços, quatro anos depois, passou para 26 cortiços, enquanto o número de quartos saltou de 40 para 113. Coube à Companhia de Saneamento do Rio de Janeiro do engenheiro Arthur Sauer construir uma vila

operária para três mil trabalhadores têxteis na Chácara do Algodão. Vale ressaltar que a estrutura das moradias foi tombada pelo município e muitos descendentes desses operários ainda por lá habitam, mesmo depois do encerramento das atividades fabris.

A região por um determinado período recebeu a alcunha de “Gávea Vermelha”, devido ao movimento operário intenso ali presente e as constantes greves e *meetings* realizados pelos líderes anarquistas e, depois, comunistas. O desenvolvimento fabril no final do século XIX na Freguesia da Gávea atraiu um grande número de trabalhadores para o que viria ser o Jardim Botânico. Com isso, não só se alterou a densidade demográfica como também novos costumes foram introduzidos, sem falar nas tensões sociais que surgiriam decorrentes das relações de trabalho. Para a região, imigrantes italianos também foram atraídos, ainda que fossem numericamente minoritários comparados aos que se dirigiram para Rio Grande do Sul e São Paulo.

A preocupação com uma possível paralisação incomodava as diretorias das fábricas, que sempre eram atendidas prontamente pelas forças policiais. A Federação Operária organizou duas reuniões na Gávea, uma na Ponte de Tábuas e outra no final da rua Lopes Quintas, os líderes Paschoal Gravina e Joaquim Campos aconselharam aos operários a não voltarem ao serviço sem que suas exigências fossem cumpridas (Gazeta de Notícias, 11 de março de 1917, p. 2).

De acordo com o jornal Gazeta de Notícias “elementos perniciosos” aliciavam constantemente os operários da Corcovado, incentivaram a paralisação de 1200 pessoas em suas vastas oficinas (Gazeta de Notícias, 06 de maio de 1917, p.03). A situação se agravou para a fábrica Carioca, cujos operários também paralisaram os seus trabalhos. Cerca de mil e trezentos funcionários foram assistir o comício dos líderes da Federação Operária, aderiram a greve ao lado dos oitocentos funcionários da Fábrica São Félix na rua Marquês de São Vicente. Em marcha, dois mil operários se dirigiram para a rua Lopes Quintas onde seria realizado um encontro entre os manifestantes.

Em que pese as dificuldades do cotidiano dos trabalhadores da Carioca e da Corcovado, havia constantes festas religiosas e procissões, bem como associações recreativas e esportivas, voltadas para a promoção de atividades como palestras, peças de teatro e bailes carnavalescos, entre outras atividades, que garantiam uma vida cultural, ainda que controlada pelo patronato das fábricas.

Na Corcovado há o registro da participação em competições de remo organizada pela União das Sociedades de Remo da Lagoa Rodrigo de Freitas. Em 1926, a Associação dos Operários da Fábrica Corcovado participou como estreante na categoria “canoas a dois remos” (*Jornal do Brasil*, 27 de junho de 1926, p. 18). Naquele mesmo ano, foi criado um grupo de escoteiros na Capela de São José da Gávea para os meninos da Fábrica Corcovado (*Beira-Mar*, 20 de junho de 1926, p. 6).

Nenhum outro esporte se popularizou tanto entre o operariado como o futebol, pois diferentemente do remo ou do ciclismo não necessitava de uma bola oficial, tornando-se perfeitamente acessível ao trabalhador. Desse modo, o Carioca Football Club promovia jogos e participava de campeonatos, mas também cedia o seu campo para outras atividades esportivas, como o torneio de remo da União da Lagoa Rodrigo de Freitas ocorrido em 1920, que contou com a participação da banda do Club Musical Recreativo Carioca (*Jornal do Brasil*, 20 de abril de 1920, p. 10) e o festival dos escoteiros realizado em 1922 (*Diário Esportivo*, 21 de janeiro de 1922, p. 10).

Nesse terreno, ocorria também os treinos do Carioca Football Club, que pertencia à fábrica, atualmente a sede do clube funciona na rua Jardim Botânico, mas não tem o brilho de outrora. Fundado em 1907, obteve sua licença de funcionamento em 1916. No time só participava quem tivesse “bom comportamento” de acordo com o delegado Belmiro Julio Vianna. No seu campo se realizavam torneios com outros clubes, além disso cedia o seu espaço para outros eventos como o “Torneio Iníitum” promovido pela União das Sociedades de Remo da Lagoa Rodrigo de Freitas (*Jornal do Brasil*, 25 de abril de 1920, p. 10).

Outras modalidades também ocorriam no âmbito do clube, como a sua primeira competição de atletismo que se teve notícia (Correio da Manhã, 12 de junho de 1925, p. 08). Em 1918, foi realizado uma competição entre os times da fábrica e o do Flamengo. Na ocasião, para facilitar o acesso das torcidas ao jogo, os dirigentes articularam de maneira criativa a integração de um “auto-ônibus” fretado especialmente para o evento e as linhas de bondes, sendo os bilhetes vendidos na Casa Stamp, uma das maiores casas de material esportivo da época (MALAIA, 2013).

Uma cultura operária que era representada pelas atividades dançantes, esportivas e musicais (BATALHA, 2000, p. 49-63). Em 1896, as sociedades recreativas Chave de Ouro e Rosa de Ouro animaram o carnaval com direito à fogos de artifícios que agitaram o público de cerca de duas mil pessoas (Jornal do Commercio, 18 de outubro de 1896). Porém, a conduta dos trabalhadores no clube deveria seguir regras como se observa em 1907, quando a Chave de Ouro avisava que todos os sócios tinham o direito de “tomar parte em todas as diversões sociais, devendo, porém, se apresentar decentemente trajados” (PEREIRA, 2015, p. 411-423). Por sua vez, em 1916, o Grupo dos Pavorosos da Sociedade Recreativa do Pessoal da Fábrica Corcovado organizou “um magnífico baile carnavalesco” como se observa a seguir:

No intuito de melhor animação haver entre os foliões em sua maioria operários tecelões. “Lorde Macio”, presidente, e “Lorde Caneta”, secretário, solicitaram da Brahma, por intermédio do Sr. João Canabarro, uma porção de fidalguias, e o alegre folião, com a fidalguia que o torna popular nas propagandas aquiescerá ao desejo dos pavorosos foliões (A Notícia, 03 de março de 1916).

Outros blocos de carnaval surgiram posteriormente como os Blocos do Assunção, do Maia, da Bicharada e dos Cubanos. Um tradicional desfile patrocinado pela prefeitura era realizado na rua Lopes Quintas. Esse acontecimento é preservado na memória de alguns moradores mais antigos como o ator e humorista Davi

Pinheiro, que lembrou que em respeito ao padre da igreja localizada na mesma rua um apito anunciava a parada do desfile um pouco antes do templo religioso e que o grupo seguia em silêncio por um breve período até um novo assobio retomar o desfile com os foliões bem animados (Depoimento de Davi Pinheiro em 25 de janeiro de 2020).

A efervescência cultural e musical deste universo proletário foi marcante, mas não deixou muitos registros, além das notícias publicadas em jornais sobre o carnaval e das reminiscências de antigos moradores. Desse modo, uma figura eclipsada na história do bairro e quiçá do carnaval carioca foi o compositor Haroldo Lobo, recuperada pelo pesquisador Carlo Monte em suas recentes investigações. Em que pese o bairro ter ganhado essa fama de reunir muitos artistas, a sua trajetória foi eclipsada.

Nascido em 1910 numa família de músicos, ele realizou seus primeiros estudos musicais no clube recreativo operário da fábrica Carioca e teve a sua primeira composição consagrada com o samba *Juro*, escrita com o seu parceiro Milton de Oliveira de várias músicas, sendo premiada pelo Distrito Federal no carnaval de 1937. Aliás, como outros membros de sua família, ele foi operário da fábrica Carioca, antes de ingressar na carreira pública como oficial de vigilância. Além disso, envolveu-se com o carnaval do bairro. Em 1939, fundou o Bloco do Bicharada em 1939, escrevendo marchinhas com temáticas de animais que se tornariam grande sucessos. Uma dessas composições foi *O Passo do Canguru*, lançada em 1940, que veio a ser cantada por Carmen Miranda, dois anos depois, nos Estados Unidos com o nome de *Brazilian Willy*.

Haroldo Lobo se destacou como autor de cerca 600 músicas, muitas em parceria, entres as quais clássicos carnavalescos conhecidos até hoje que animam os discípulos de Momo, a exemplo de *Allah-lá-ô*, *Retrato do Velho*, *Índio quer apito e Tristeza*. Inspirava-se no cotidiano dos habitantes da cidade e nos acontecimentos políticos na elaboração de suas composições. Não por acaso Haroldo Lobo e Marino Pinto compuseram *Retrato*

do Velho interpretada por Francisco Alves, em 1951. A questão de fixar o retrato do presidente nas repartições públicas foi o mote para a marchinha, que embalou o retorno de Vargas ao cenário político cinco anos depois de sua deposição. Já *Tristeza*, composta com Niltinho e interpretada originalmente por Ari Cordovil, foi o sucesso do carnaval de 1966. Foi reinterpretada e regravada inúmeras vezes dentro e fora do território nacional por figuras como Jair Rodrigues e Baden Powell, tornando-se parte do repertório de grupos da Bossa Nova. Infelizmente Haroldo Lobo não teve a oportunidade de ouvir a sua execução, pois veio a falecer. (Depoimento de Carlos Monte em 29 de novembro de 2019).

O certo é que a sua trajetória espelha a época de ouro do carnaval e a história do movimento operário no bairro Jardim Botânico, que se encerrou com o fim das atividades fabris em 1962 na rua Pacheco Leão e com o surgimento da rede de televisão já mencionada no início deste texto. O seu desaparecimento foi noticiado em vários periódicos como *Jornal do Brasil*, que afirmou que “a morte de Haroldo representa, em todos os sentidos, uma perda e isso porque ele deixou um estilo, dentro do gênero que o consagrou difícil de imitar” (*Jornal do Brasil*, 21 de julho de 1975, p. 3). De todo modo, o carnaval não desapareceu das ruas do bairro, ainda hoje diversos blocos carnavalescos continuam a tradição do rei Momo como “Suvaco do Cristo”, “Vagalume o verde” e “Foqueiros de Plantão”, entre outros.

Essas breves linhas enveredaram por narrar uma história do bairro, da construção de sua memória e do imaginário que foi instrumentalizado ao longo dos últimos anos. Uma história que acompanha a evolução urbana da cidade com as suas contradições e seus encantos. O Rio de Janeiro revelado como palco das transformações políticas e econômicas ou ainda como cenário de grandes acontecimentos sociais.

Nessa dimensão, incluímos a região do Jardim Botânico como uma representação de um subúrbio, pois em fins do século XIX estava ainda sendo incorporado a malha urbana da cidade

e se manteve com essas características até meados do século XX. Os subúrbios podem ser compreendidos como uma etapa do processo de urbanização, pois “com o tempo eles adquirem não apenas as amenidades, mas também os traços indesejáveis da cidade” (TUAN, 1980, p. 271), mudam as suas características por vários motivos, pelo comércio ou indústria, bem como a entrada de novos grupos sociais.

Até o alvorecer do século XX, os jornais e os cronistas da cidade definiam como subúrbios ou arrabaldes as áreas distantes do Centro da cidade como Botafogo, Leme ou Copacabana. Convém acrescentar que a expressão arrabalde tem uma origem árabe – “ar-rabad”, cercanias da cidade. Apesar de seu uso ser mais comum nos jornais e demais textos da época, arrabalde e subúrbio possuíam significados semelhantes.

O Jardim Botânico com suas palmeiras imperiais plantadas pelas mãos de D. João VI é celebrado como um lugar de memória e como uma instituição científica de reconhecimento internacional. O parque foi alvo da pena do morador ilustre Tom Jobim que escreveu o livro, *Meu querido Jardim Botânico*. Contudo, o arrabalde perdeu parte do seu legado e de suas origens operárias e rurais, mas, ainda conserva em algumas ruas do Horto Florestal características de um subúrbio antigo convivendo com a mudança da fisionomia urbana do bairro.

Isto pode ser observado através do surgimento de novos empreendimentos imobiliários luxuosos incentivados pela especulação imobiliária, da ampliação da rede de serviços e do surgimento de novos moradores atraídos pela imagem idealizada de um paraíso aristocrático aos pés da Floresta da Tijuca e bem próximo da Lagoa Rodrigo de Freitas. Assim, como se pode perceber até aqui a história do bairro do Jardim Botânico é uma história rica e plural, repleta de narrativas que ainda podem ser descortinadas e contadas.

A cidade, o bairro, seus espaços e suas construções podem ser interpretados como lugares de memória. É uma narrativa

que indica a coexistência de inúmeras memórias coletivas, uma consequência da vivência de diversos de atores, de grupos, de classes, de relações sociais, de comportamentos, de hábitos e de festas no espaço construído, pois “uma cidade confronta no mesmo espaço épocas diferentes, oferecendo ao olhar uma história sedimentada dos gostos e das formas culturais. A cidade se dá ao mesmo tempo a ver e a ler”. (RICOUER, 2007, p. 57-58)

Referências

- ALENCAR, José de. *Sonhos D'Ouro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1872.
- ALMEIDA, Gilmar Machado de. *A domesticação da água: os acessos e os usos da água na cidade do Rio de Janeiro entre 1859 e 1889*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, UNIRIO, 2010.
- ASSIS, Machado de. *Obra Completa de Machado de Assis*. v. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- BATALHA, Cláudio. *Movimento Operário na Primeira República*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- CABRAL, Alfredo do Valle. *Guia do viajante no Rio de Janeiro, acompanhado da planta da cidade, de uma carta das Estradas de Ferro do Rio de Janeiro, Minas e S. Paulo e de uma vista dos Dois Irmãos*. Rio de Janeiro: Laemmert, Leuzinger, Garnier, 1884.
- CASTRO MAYA, Raymundo Ottoni de. *A floresta da Tijuca*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1965.
- CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.
- CORREA, Armando Magalhães. *Terra Carioca: fontes e chafarizes*. Rio de Janeiro: IHGB, Imprensa Nacional, 1939.
- DRUMMOND, José Augusto. O Jardim dentro da máquina: breve história ambiental da Floresta da Tijuca. *Estudos Históricos*, v. 1, n. 2, p. 276-298, 1988.
- MALAIÁ, João Manuel. Rio de Janeiro, meios de transporte e a dinâmica do futebol: a ocupação do espaço pelos clubes e ligas cariocas na Primeira República. *Espaço e Economia, Revista Brasileira de Geografia Econômica*, a. 1, n. 2, 2013. Disponível em <https://journals.openedition.org/espacoekonomia/158>
- MALEQUE, Miria Roseira. De bairro proletário à elegância da Gávea. In.: LIMA, Evelyn Furnim Werneck; MALEQUE, Miria Roseira. *Espaço e cidade: conceitos e leituras*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: transformações e perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PEREIRA, Juliana Conceição. Com que roupa? O associativismo recreativo e a questão da moralidade entre os trabalhadores do Rio de Janeiro na Primeira República. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, n. 9, 2015.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SILVA, Eduardo. *As Camélias do Leblon e a Abolição da Escravatura: uma investigação de história cultural*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA E MELLO, Manoel Felizardo de. *Relatório do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1862.

SOUZA, Laura Olivieri Carneiro de. *Horto Florestal: um lugar de memória da cidade do Rio de Janeiro. A construção do Museu do Horto e seu correspondente projeto social de memória*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Serviço Social, PUC- Rio, 2012.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: Difel, 1980.

ZAOUAL, Hassan. Do turismo de massa ao turismo situado: quais as transições? *Caderno Virtual do Turismo*, v. 8, n. 2, 2008.

Fontes textuais

A regata de C. R. Lage, na Lagoa Rodrigo de Freitas. *Jornal do Brasil*, 27 de junho de 1926, p. 18. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/47583

A União da Lagoa Rodrigo de Freitas e o seu Torneio Initium. *Jornal do Brasil*, 25 de abril de 1920, p. 10. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/1948

A União da Lagoa Rodrigo de Freitas e o seu torneio Initium. *Jornal do Brasil*, 20 de abril de 1920, p. 10. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/13284

Athletismo. Carioca Football Club. *Correio da Manhã*, 12 de junho de 1925, p. 8. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/089842_03/21127

Autobol tem final no Horto. *Jornal dos Sports*, 2/06/1974, p. 13. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/112518_04/25290

Botafogo e Flu jogam a liderança de autobol no Jardim. *Jornal dos Sports*, 20/04/1974, p. 10. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/112518_04/24647

Carnaval. A batalha na avenida. *A Notícia*, 03 de março de 1916. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/830380/24244>

Chico Buarque participa de jogo contra o voto nulo. *Jornal do Brasil*, 17/10/88, p. 02. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/175315

Escotismo, Beira-Mar: Copacabana, Ipanema, Leme, ano IV, n. 86, 20 de junho de 1926, p. 06. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/067822/868>

Festas e bailes. *Jornal do Commercio*, 18 de outubro de 1896, p. 02. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/364568_08/29969

Hoteis e casas de pasto. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1952, p. 537. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/cache/2219208304102/I0005443-20Alt=001743Lar=001047LargOri=003534AltOri=005882.JPG>

Jardim Botânico. *Jornal do Commercio*, 11 de abril de 1879, p. 04, ed. 00101 Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/364568_06/20690

Jim Capaldi, no novo LP, protestos em ritmo de 'heavy metal'. *Jornal do Brasil*, 4/2/1985, p. 33. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/93346

Morreu Haroldo Lobo, o compositor do carnaval. *Jornal do Brasil*, 21 de julho de 1965, p. 3. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22Haroldo%20lobo%22&pasta=ano%20196

Novidade! Novidade! Aviso importante. *Jornal do Commercio*, domingo, 11 de janeiro de 1883, p. 08, ed. 00414 Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/364568_07/7242

O campeonato alegre de Moraes Moreira. *Jornal do Brasil*, 16/03/1982, p. 38. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/39306

O Cearense, 1877, ed. 0060, p. 03. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/709506/11775>

O festival dos escoteiros no campo da Carioca. *Diário Esportivo*, sábado, 21 de janeiro de 1922, p. 10. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/13284

Fontes orais

MONTE, Carlos. Depoimento concedido à Luciene Carris em 29 de novembro de 2019.

PINHEIRO, Davi. Depoimento concedido à Luciene Carris em 25 de janeiro de 2020.

“Favela à vista!”: Das primeiras expedições ao turismo organizado.

Caroline Martins de Melo Bottino

Celso Castro

A Eco-92, Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, realizada na cidade do Rio de Janeiro em junho de 1992, é geralmente considerada um marco no desenvolvimento do turismo em favelas. Segundo essa narrativa, o governo brasileiro empregou as Forças Armadas para garantir a segurança pública na cidade, o que teria gerado uma sensação de segurança. Nesse contexto, algumas pequenas empresas de turismo passaram a inserir, em seu roteiro, uma visita à famosa Favela da Rocinha. O poder público inicialmente revoltou-se com essa novidade. Vista como cenário da pobreza e antro de criminalidade, a favela era sinônimo de atraso e de perigo, um espaço que destoava das paisagens encantadoras que se usava para promover a Cidade Maravilhosa. Após alguns anos, contudo, as autoridades passaram a apoiá-la.

Datam dessa época as empresas consideradas pioneiras: Favela Tour e Jeep Tour. Cerca de uma década mais tarde, ingressaram no mercado de turismo em favelas as empresas Rio Adventures e Be a Local, dentre outras. Se foi de fato na década

de 1990 que a experiência de se visitar uma favela foi incorporada ao roteiro turístico da cidade, esse “mito fundador” da Eco-92 não é exato, pois já havia algumas experiências de turismo organizado em anos anteriores. Acima de tudo, havia uma longa tradição de visitas às favelas da cidade, espaços que despertaram grande curiosidade desde seu surgimento. Este capítulo recua quase um século para recuperar parte da história das primeiras visitas às favelas cariocas. Será interessante perceber como essas visitas muitas vezes eram acompanhadas de representantes do poder público. Para compreender melhor essa história, faz-se necessário acompanhar sua construção como atrativo turístico, ao longo do tempo, por meio de uma pesquisa documental, realizada principalmente em revistas e jornais antigos.

Desde o seu surgimento, as favelas cariocas figuram nas manchetes dos jornais como preocupação das autoridades e da população. Um famoso cronista do Rio, Luiz Edmundo, registra em suas memórias, publicadas em 1940, a impressão que teve de sua primeira visita ao morro de Santo Antônio, no centro da cidade do Rio de Janeiro, onde hoje fica o Largo da Carioca:

Alcançamos, enfim, uma parte do povoado mais ou menos plana e onde se desenrola a cidadela miseranda. O chão é rugoso e áspero, o arvoredado pobre de folhas, baixo, tapetes de tiririca ou de capim surgindo pelos caminhos mal traçados e tortos. Perspectivas mediócras. Todo um conjunto desmantelado e torvo de habitações sem linha e sem valor [...]. Construções, em geral, de madeira servida, tábuas imprestáveis das que se arrancam a caixotes que serviram ao transporte de banha ou bacalhau, mal fixadas, remendadas, de cores e qualidades diferentes, umas saltando aqui, outras entortando acolá, apodrecidas, estilhaçadas ou negras. Coberturas de zinco velho, raramente ondulado, lataria que se aproveita ao vasilhame servido, feitas em folha de flandres. Tudo entrelaçando toscamente, sem ordem e sem capricho. (EDMUNDO 2003 [1940], vol. 1, pp. 143-144)

O interesse em visitar as áreas pobres de uma cidade, mencionado por Luiz Edmundo, despertava a curiosidade pública desde pelo menos o final do século XIX. Na Inglaterra,

o *slumming* foi uma prática comum aos que de alguma forma interessavam-se pela pobreza, não somente os participantes de igrejas ou grupos de assistência social. Qualquer integrante da sociedade dotado de recursos financeiros sentia-se obrigado a conhecer, vivenciar ou até mesmo trabalhar por algum período em áreas desfavorecidas. Membros da família real, políticos, pessoas que aspiravam à nobreza, dentre outros, não só praticavam o *slumming* como faziam questão de divulgar suas experiências nas zonas de pobreza e compartilhar seus testemunhos em reuniões com amigos, registrar em ilustrações ou fotografias alegando fins científicos ou parte do seu dever como cristãos. Desde 1884, os guias turísticos já sugeriam excursões aos bairros mais pobres, além das clássicas indicações de museus, igrejas e monumentos. (FREIRE-MEDEIROS, 2009)

No Brasil, encontramos desde finais do século XIX relatos feitos pelos mais diversos tipos de indivíduos influentes em suas épocas, como jornalistas, escritores, urbanistas, engenheiros, historiadores, sanitaristas, arquitetos, políticos e agentes sociais. A curiosidade da população por esse espaço, até então misterioso, instigava brasileiros e estrangeiros a subir o “Morro da Favela”, como se referiam ao atual Morro da Providência, no Centro do Rio, para conhecer essa realidade tão diferente e em grande parte assustadora. Muitos foram os jornais e revistas da época que buscaram registrar o cotidiano dos seus habitantes através de crônicas, quadrinhos, charges e imagens.

Everardo Backheuser (1879-1951), engenheiro e geólogo, peregrinou pelas moradias insalubres e redutos de pobreza na cidade do Rio de Janeiro e produziu, a partir dessa experiência, um relatório sobre as habitações populares. Backheuser criticou os cortiços, as casas de cômodos e os pensionatos baseado em uma justificativa sanitária. Escrevendo em 1906, ele diz:

O morro da Favela é íngreme e escarpado; as suas encostas em ribanceiras marchetam-se, porém, de pequenos casebres sem higiene, sem luz, sem nada. Imaginem-se, de fato, casas (!) tão altas como um homem, de chão batido, tendo para paredes trançados

de ripas, tomadas as malhas com porções de barro a sopapo, latas de querosene abertas e justapondo-se tábuas de caixões; tendo para telhado essa mesma mistura de materiais presos à ossatura da coberta por blocos de pedras de modo a que os ventos não as descubram; divisões internas mal acabadas, como que paradas a meio com o propósito único de subdividir o solo para auferir proventos maiores. É isto pálida ideia do que sejam estas furnas onde, ao mais completo desprendimento por comezinhas noções de asseio, se alia uma falta de água, quase absoluta, mesmo para beber e cozinhar. (BACKHEUSER, 1906, p. 113)

Era como se houvesse duas cidades em uma só. Ao mesmo tempo em que os projetos de urbanização, do então prefeito Francisco Pereira Passos, remodelavam o Rio de Janeiro, com o intuito de extirpar as lembranças da cidade colonial pestilenta, para dar espaço aos novos tempos republicanos, tudo aquilo que se queria esconder subia para os pontos mais altos da cidade. Os planos não eram acabar com a pobreza, mas realizar obras de remodelação que transformassem o Rio em uma metrópole moderna. As favelas, contudo, se desenvolviam como uma espécie de vila da miséria e do abandono, segundo o relato de João do Rio, que escreveu em 1911:

Acompanhei-os e dei num outro mundo. A iluminação desaparecera. Estávamos na roça, o sertão, longe da cidade. O caminho, que serpeava descendo era ora estreito, ora longo, mas cheio de depressões e de buracos. De um lado e de outro casinhas estreitas, feitas de tábuas de caixão [...] Como se criou ali aquela curiosa vila de miséria indolente? O certo é que hoje há, talvez, mais de cerca de mil e quinhentas pessoas abrigadas lá por cima [...] Todas são feitas sobre o chão, sem importar as depressões do terreno, com caixões de madeira, folhas-flandres, taquaras [...] Tinha-se, na treva luminosa da noite estrelada, a impressão lida da entrada do arraial de Canudos [...] Pergunto a profissão de cada. Quase todos são operários, mas “estão parados”. (JOÃO DO RIO *apud* SEVCENKO, 1998, Pg. 541-542)

Figuras ilustres também se interessaram em visitar as favelas. O poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-

1944), precursor do movimento futurista, em visita ao Rio de Janeiro em 1926, fez questão de realizar o que ele intitulou como excursão ao Morro da Favela. Questionado pelos jornalistas do jornal O Globo durante uma palestra, Marinetti relatou sua experiência com muita naturalidade. Acompanhado de sua esposa, de alguns jornalistas e de um negociante, morador local, o poeta começou sua “expedição” por volta das 11 horas da noite. Escolhera este horário pois acreditava que assim não correria tanto risco de ser interpelado pelos meliantes que lá viviam, pois, a esta altura eles já haveriam descido para cometerem seus delitos pela cidade. Marinetti disse que ficou comovido com o que viu e impressionado com as construções de latas amarradas. Para ele, aquilo era melhor que Copacabana, a vista da cidade lá do alto era para ele tão deslumbrante, que comentou: “Que sítios privilegiados escolheu aquela gente”.

Apesar da impressão positiva que Marinetti teve da visita, sua experiência foi duramente criticada pelos jornalistas, inclusive com um tom de deboche. Fazendo uma referência aos elementos utilizados pelo poeta futurista o jornal encerrou a matéria dizendo que não queria desmanchar a impressão do visitante, pois acreditava que aquilo poderia render-lhe alguns poemas, mas que o mesmo deveria retornar ao local em um dia de sol para ver a verdadeira face do Morro da Favela, com seus trabalhadores e bandidos em meio àquela situação de miséria.

Na década de 1920 começa a surgir uma nova concepção de urbanismo, de viés menos higienista que técnico em relação a problemas urbanos como moradia, saneamento e circulação. Nesse período iniciou-se uma campanha, encabeçada por Mattos Pimenta, para eliminar as favelas da cidade. Para isso, ele produziu um filme intitulado *As Favelas* que chegou a ser exibido para o presidente da República, Washington Luiz. Com isso, conseguiu o apoio do prefeito da cidade, Antônio Prado Junior, e imprimiu folhetos para a divulgação do seu projeto de “casas populares”, que, para Mattos Pimenta, seriam a solução das favelas cariocas. (VALLADARES, 2005)

Em janeiro de 1927, o arquiteto francês Donat Alfred Agache foi convidado a participar na cidade do Rio de Janeiro de uma série de conferências sobre urbanismo. Sua participação transformou-se em contratação pelo poder público, em 1928. Durante sua estada na cidade para a conferência, o arquiteto foi mais um dos ilustres visitantes da favela, que posteriormente viria a se tornar parte das metas de seu projeto urbanístico para a cidade do Rio de Janeiro. Segundo a matéria que vemos abaixo, publicada pelo jornal O Globo, Agache, acompanhado pelo engenheiro Everardo Backeuser, foram recebidos na favela com uma típica feijoada, servida em uma pensão local. Segundo o jornal, sua excursão ao morro teve o intuito de estudar os aspectos de vida típicos daquela população.

Ainda na década de 1920 houve expedições sanitárias, como a liderada pelo médico Thadeu Medeiros, na Favela Vila Rica, em Copacabana, onde os moradores alegavam terem ocupado aquele espaço com autorização de funcionários do governo que haviam cobrado deles uma quantia para não removê-los do local. Nessa mesma época, o termo favela passou a ser uma expressão genérica, que não mais se referia apenas ao Morro da Providência, mas que poderia ser usada para designar toda e qualquer área da cidade que possuísse algum tipo de ocupação irregular. As favelas já eram vistas, naquele momento, como o grande problema social da cidade do Rio de Janeiro. Ela evidenciava as falhas do poder público em prover dignidade à população mais pobre e, por isso, foram duramente combatidas ao longo dos anos, com diversos projetos, intervenções e sanções por parte do governo.

As incursões às favelas cariocas geralmente tinham por objetivo explícito a compreensão do espaço com o intuito de buscar soluções e alternativas para impedir o seu avanço na tentativa de eliminá-las da paisagem urbana da cidade. Contudo, nota-se, mesmo que implícito, alguns resquícios do *slumming* em todas essas incursões. É possível perceber, também, uma interação e uma tentativa de aproximação com os habitantes locais ao provarem dos pratos típicos ou requisitarem o acompanhamento de um

morador local durante as visitas, sempre buscando experimentar e participar da realidade local, de uma forma mais autêntica do que como um simples observador daquele espaço pitoresco pela pobreza que o assola.

O número de “expedições” ou “excursões” às favelas foi crescendo com o passar dos anos, e a favela que o futurista Marinetti conheceu, que João do Rio descreveu e Agache visitou, virou poesia nas letras do ritmo que se tornou a marca do povo carioca. O samba, que muitos acreditam ter nascido na favela, fez da vida no alto dos morros cariocas inspiração para canções. Na matéria “Favela, o berço do samba”, publicada pela Revista da Semana em 30 de março de 1935, fica evidente que a favela já não era mais a mesma do início do século XX:

Hoje és a sombra do Passado! Vives ainda do teu prestígio de lenda, com os teus fios de arame onde a roupa seca ao sol; com as tuas galinhas e porcos debicando e fuçando a terra; com os teus “malandros” que ainda tangem o “pinho” caricioso e plangente; com as tuas morenas que inflamam os teus casebres de “flandres” e taboas de pinho, onde o vento assobia e a chuva estardalhaça; com os teus garotos sujos e seminus, soltando o “papagaio” e treinando na “chapinha” para as futuras trapaças. [...] O teu tempo, a tua idade de ouro passou! A polícia perscrutou os teus meandros, esquadrinhou os teus desvãos, levou para cima um pouco da compostura da planície circunvizinha e trouxe para baixo, integrando-as no mundo quieto da gente ordeira, umas poucas das parcelas da tua orgia, da tua canalhice, do teu terror... E agora vives no embalo de um sossego quase de beatitude, alarmado apenas, de longe em longe, por uma estranha ressurreição do Passado e em todas as tuas noites serenas pela música sugestiva dos teus sambas... Favela de romance e de tragédia! Quem te viu e quem te vê... (Revista da Semana, 1935)

Poderíamos, talvez, considerar que esse seria o momento de consolidação das favelas na paisagem urbana da cidade do Rio de Janeiro, e à origem da ideia de se fazer da favela mais um ponto a ser explorado por todos que desejam conhecer “a fundo”, de forma mais autêntica, a cidade do Rio de Janeiro. Assim aconteceria, em 1931, quando o Príncipe de Gales esteve no Brasil. Recebido

solenemente pelo então presidente Getúlio Vargas, sua estadia durou alguns dias, com muitas programações diárias que variaram de almoços oficiais a jogos de polo e encontro com jornalistas. A cidade teve suas principais avenidas decoradas para a recepção do ilustre visitante.

Nesse momento, através de reportagens e charges da época, fica evidente que a Favela estava passando por uma transição no cenário urbano carioca, passando de problema social a espaço exótico, o que podemos considerar como um esboço do que viria a se tornar, anos mais tarde, um atrativo turístico. A revista *Careta*, em forma de sátira, publicou o que seria o novo protocolo oficial para recepção de Chefes de Estado, incluindo uma visita à favela, tamanho era o número de visitas que ocorriam nessas localidades, por pessoas influentes, intermediadas pelo próprio governo.

A revista estabelece um paralelo entre o Morro da Favela, no Rio de Janeiro e a *White Chapel*, em Londres, comparando a *slum* britânica com os morros cariocas. Apresenta-se, em forma de sátira, uma crítica às excursões às favelas por parte dos visitantes estrangeiros e ao incentivo dado a esta prática pelos governantes. Na charge, vemos uma associação do espaço favela com uma comida que pode ser considerada como uma das mais tradicionais da cidade, a feijoada, lembrando o episódio da visita de Agache. Seria esse o momento do surgimento do conceito de favela como representação dos hábitos e costumes populares, como uma amostra da cultura carioca? Não podemos comprovar essa hipótese, contudo a associação da favela à feijoada e ao samba começa a se repetir em muitos relatos sobre as excursões que se seguem.

Em setembro de 1935, Humberto Mauro, Henrique Pongetti e Carmen Santos lançaram um filme chamado “Favela dos meus amores”. O filme contava a história de dois rapazes recém-chegados de Paris com ideias civilizadoras. Como voltaram sem dinheiro, resolvem fazer um leilão de seus móveis com a ideia de construir um cabaré na favela, para atender aos turistas, mas

também aos moradores da cidade, em busca de novas atrações. Dentre os personagens encontramos o capitalista Sr. Palmeira, um português apaixonado por mulatas, que adora a ideia dos rapazes. Vivendo no morro, eles conhecem uma professora que ensinava as crianças na escola local, Dona Rosinha, por quem um deles se apaixona, desenrolando-se a partir daí a trama do filme. (NAPOLITANO, 2009)

Subi o morro, atrás da Central onde se localiza a primeira e quase única favela carioca, temida como viveiro de marginais. Estudei o meio entre a desconfiança e a ironia dos moradores. Ao propor o aluguel da sala de uma escola de samba, a contratação de figurantes e o fornecimento de comida à equipe, percebi que me consideraram um embusteiro, provavelmente a serviço da polícia. (PONGETTI *apud* NAPOLITANO, 2009)

O filme foi um sucesso, muito elogiado pela fotografia, pelos artistas escolhidos e pela trilha sonora, que contava com grandes nomes da música brasileira como Ary Barroso, Orestes Barbosa, Custódio Mesquita e Sílvio Caldas. Chegou a ser exibido nos melhores cinemas do Rio de Janeiro, como o Odeon, e em São Paulo, no Alhambra. A chegada da favela ao cinema nacional foi muito noticiada por jornais e revistas da época, como O Malho, Diário de Notícias e A Manhã. Todos publicaram matérias anunciando a estreia e o sucesso de bilheteria e crítica. Em entrevista ao jornal O Malho, a protagonista, Carmen Santos, disse que o filme foi feito para o povo brasileiro, para os favelados e para os suburbanos operários das fábricas.

Nas décadas seguintes, as favelas continuaram recebendo visitantes ilustres de diversas partes do mundo. Em 1975, o prefeito de Paris, Jacques Corbon, veio à cidade e incluiu em seus passeios turísticos uma vista à Cidade de Deus e à Rocinha. O prefeito, acompanhado de uma equipe de seis urbanistas, fotografou durante todo o trajeto e elogiou a disposição dos moradores das favelas em transformar seus barracos em casas de alvenaria, mas também se espantou com o número de pessoas que habitavam a

favela naquela época, que já superava o crescimento demográfico do centro de Paris. O Papa João Paulo II visitou o morro do Vidigal em julho de 1980, e em seu discurso disse que a igreja católica no Brasil queria ser a igreja dos pobres. Ele inaugurou uma capela dedicada a São Francisco e entregou de presente um anel de ouro ao padre Ítalo Coelho, presidente da pastoral das favelas, pedindo que o mesmo o vendesse e revertesse o dinheiro em melhorias para os favelados. A visita não durou mais de uma hora, mas repercutiu em todos os meios de comunicação da época.

Em 1984 foi a vez do ex-presidente dos Estados Unidos, Jimmy Carter, que esteve no morro Pavão e Pavãozinho, acompanhado do então governador da cidade, Leonel Brizola. Em 1985, a favela recebeu o presidente da França, François Mitterrand e em 1986, o visitante foi o senador democrata americano, Edward Kennedy. Em março de 1986 foi a vez da Princesa Anne, filha da Rainha Elizabeth II, da família real Britânica, visitar o morro do Cantagalo para conhecer a sede da associação dos moradores e uma igreja local. O jornal noticiou a visita à favela, em destaque, juntamente, com a foto da sua passagem pelo ponto turístico mais famoso da cidade do Rio de Janeiro, o Cristo Redentor, colocando, de uma certa forma, os dois como atrativos da cidade que foram escolhidos por ela para serem visitados.

Contudo, nem todas as visitas realizadas por figuras ilustres eram bem recebidas por parte dos habitantes das favelas. Como mostra a matéria publicada pelo jornal O Globo em 9 de outubro de 1984, a visita de Carter não foi tão positiva na percepção dos moradores, que questionaram a necessidade de obras de infraestrutura básica, salientando que se sentiam até honrados, porém, receber visitas não era o suficiente, elas deveriam contribuir, de alguma forma, com melhorias para a localidade. Gradativamente o número de visitantes ilustres que incluíram a favela em seu roteiro pela cidade do Rio de Janeiro foi aumentando e tornando-se cada vez mais frequente, assim como a diversificação nas opções de favelas a serem visitadas, onde é possível a observar uma migração das favelas da zona central, muito procuradas até

meados da década de 1930, para as favelas que foram surgindo e se consolidando na zona sul da cidade.

Em 20 de outubro de 1991, o jornal O Globo noticiou um projeto de turismo em favela, para o Morro da Providência, já pensando na ECO-92, idealizado pela associação de moradores do local, cujo presidente na época se chamava Manuel Simões. Este teria recebido dois proprietários de empresas de turismo interessados em conhecer o projeto para comercializá-lo. O roteiro começaria pela localidade conhecida como “Buraco Quente”, uma espécie de ponto de encontro no início do morro, e dali seguiria apresentando diversos atrativos dessa que é considerada por muitos a primeira favela carioca: algumas casas que teriam sido cortiços em meados de 1904, a creche comunitária e a igreja de Nossa Senhora da Penha, de onde se tem uma linda vista panorâmica da cidade. O tour teria almoço incluído e show de pagode com um grupo local.

Na mesma época, um projeto semelhante, surgiu também no Morro do Vidigal, mas, nesse caso, o roteiro unia natureza e aventura, levando os turistas para a trilha do Morro Dois Irmãos e depois por um passeio pela favela para conhecer a cultura local. Segundo reportagens do jornal O Globo, uma empresa chamada Expeditours, que liderava o turismo receptivo na década de 1990, esteve à frente desse projeto, que, segundo a empresa, seria mais viável devido à localização do Vidigal, próximo à zona sul da cidade e por causa da vista panorâmica do alto do morro. Esta empresa teria realizado, também, os primeiros tours pela favela da Rocinha, segundo algumas reportagens publicadas pelos jornais da época.

Existem, contudo, outras duas empresas que reivindicam a autoria das primeiras excursões turísticas nas favelas cariocas: Favela Tour e Jeep Tour. Ambas conquistaram maior visibilidade com o evento da ECO-92.

A Favela Tour foi fundada por Marcelo Armstrong e surgiu da ideia que ele teve durante o tempo em que atuou em

um dos hotéis da rede Club Med, no Senegal. Em sua versão, a curiosidade das pessoas pelo Brasil, em especial pelas favelas cariocas, despertou nele uma vontade de levar o turismo para fora do circuito tradicional. Ao retornar para o Brasil, após uma temporada de trabalho no exterior, atuou como guia de turismo na cidade do Rio de Janeiro e o contato com o *trade* permitiu a divulgação do tour em favelas junto a empresários do setor, mas não obteve sucesso, o que o fez abrir a sua própria empresa. Começou trabalhando com a comunidade Vila Canoas, no bairro de São Conrado, e seu primeiro tour foi com um casal de finlandeses. As atividades da empresa, segundo ele, começaram antes do evento da ECO-92, recebendo em média cinco turistas por mês. A empresa possui um álbum que registra sua trajetória e guarda uma amostra dos primeiros folders de divulgação, fotos do projeto social e recortes de matérias de jornais. Seus tours eram realizados em vans e começam pela Vila Canoas, com a visita a um projeto social, e se estendem até a Rocinha. Apesar de Marcelo ser guia de turismo e ter atuado muitos anos nos atrativos turísticos tradicionais da cidade, a empresa só trabalha com visitas as favelas desde a sua fundação até hoje.

Fundada por Bela Catarina de Meireles Seabra Pinto, em 1992, a Jeep Tour tem como principal característica um veículo de tração, com carroceria aberta, pintura esverdeada, que é capaz de transportar mais de dez pessoas por vez. Bela se lançou no segmento do turismo com passeios pela Floresta da Tijuca inspirados nos safáris africanos, permitindo ao visitante uma maior interação com o meio ambiente: o Jeep que utilizava se tornou a marca da empresa, que inicialmente se chamava Jeep Tour Ecologia e Cultura. O trajeto do primeiro tour passava, em um determinado momento, pela Estrada das Canoas, atrás da Favela da Rocinha, o que fez com que, um dia, um grupo de turistas perguntasse sobre a possibilidade de entrarem na favela para conhecê-la. Bela era responsável por tudo na empresa, dominava vários idiomas e estava guiando o grupo no dia em que a Jeep Tour entrou pela primeira vez com turistas na favela.

Apesar do turismo em favelas não ter sido a proposta inicial da empresa, esta ficou amplamente conhecida por esse produto, em especial, pela forma como operavam, com Jeeps. Devido a um período de insegurança da favela da Rocinha, a empresa resolveu investir no morro Santa Marta, no bairro de Botafogo, que já possuía uma UPP, mas como a topografia não permitia o acesso de veículos de médio porte e havia começado um projeto de formação de guias locais na comunidade, a empresa acabou descontinuando essa opção de passeio algum tempo depois.

As primeiras empresas a comercializarem tours em favelas enfrentaram a resistência do *trade* turístico e muitas críticas do poder público. Este só foi reconhecer a atividade e inseri-la no guia turístico oficial da cidade nos anos 2000. Nesse momento, surgiram outras pequenas empresas dispostas a investir no segmento, como a Favela Adventures, fundada em 2007 por Zezinho da Rocinha. O diferencial dessa empresa é a realização de tours a pé: os turistas encontram o guia em um local previamente acordado, geralmente na zona sul da cidade, próximo à região hoteleira, e vão de ônibus convencional até a parte alta da favela, onde iniciam o tour. O guia faz o pagamento da passagem de ônibus, que está inclusa no valor do tour. Ao final, todos são levados à residência de Zezinho, onde também funciona um projeto seu de formação de DJ's, para ouvirem um pouco de sua história na favela. Ao final, distribui pulseiras de silicone com a frase: "I love Rocinha", de lembrança aos turistas.

Em 30 de agosto de 2010 foi lançado pelo Ministério do Turismo, na Favela Santa Marta, o projeto Rio Top Tours, com a presença do então presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva. Consistia em uma iniciativa do governo federal para incentivar o turismo de base comunitária, capacitando moradores interessados em desenvolver a atividade turística no local. Desse projeto surgiram algumas empresas, como a Brazilidade, da Sheila Souza. Formada em turismo, ela conta que começou a receber visitantes na localidade um pouco antes da implantação do projeto. Sua empresa segue uma linha de

atuação mais preocupada com o aspecto social. Parte do valor arrecadado com os tours é doada para a associação dos moradores e para a colônia de férias das crianças da favela. Como costuma participar de eventos acadêmicos e fóruns internacionais, como representante da Favela Santa Marta, seus clientes acabam sendo, em grande parte, estudantes das mais diversas áreas.

A Favela Scene, do Gilson Fumaça, surgiu após a sua saída do projeto, Rio Top Tours, no final de 2012. Para ele não existe nada mais original que um morador apresentando a favela aos turistas, e esse seria o seu diferencial. Seu primeiro tour foi com um grupo de dançarinos israelenses e, mesmo sem conhecimentos de inglês e hebraico, acredita ter sido bem-sucedido, o que o incentivou a desenvolver a sua empresa. Gilson buscou se capacitar, fazendo um curso de guia de turismo e também uma graduação na área. Salete Martins, outra moradora do Santa Marta, possuía uma barraca de açaí na favela e, com a chegada do projeto, ficou interessada na possibilidade de trabalhar com turismo. Inscreveu-se para fazer o curso que estava sendo oferecido e, quando o terminou, fundou com seu marido, José Carlos, a Favela Santa Marta Turismo. No início o tour durava apenas duas horas, realizando uma caminhada por dentro da favela; com o tempo, resolveu diversificar e oferecer passeios temáticos: tour fotográfico, tour com oficina de precursão, tour com oficina de capoeira etc. Ambas empresas recebem clientes de perfis variados e, em 2015, se uniram na divulgação dos seus serviços em um quiosque que foi montado na Praça Corumbá, na entrada do morro.

A lista de políticos, celebridades e famosos, de um modo geral, que visitaram e visitam as favelas cariocas é ainda mais extensa, bem como não é possível dizer ao certo o número de empresas que atuaram e ainda atuam nessas localidades. Poderíamos citar muitos outros casos, mas os exemplos aqui destacados já nos permitem ver como a visita a favelas cariocas é um fenômeno mais antigo do que aparenta ser. Desde as primeiras “incurções” até os dias de hoje, podemos observar

como esse movimento foi acompanhado de perto pela mídia, bem como pelo poder público. Podemos perceber, também, a recorrente associação das favelas a um Rio mais “autêntico” ou “real”, marcando um tipo de turismo que pretende ir “além das aparências” ou da “bolha turística”. A música e as danças a ela associadas assumem um papel central nas visitas.

O turismo em favelas segue sendo um tour requisitado pelos visitantes da cidade do Rio de Janeiro, contudo, é importante observar que o seu auge se deu com o aumento da sensação de segurança, devido principalmente à implantação das Unidades de Polícia Pacificadora – UPPs – a partir do final de 2008. O fracasso dessa política de segurança pública, uma década depois e a revitalização da zona portuária, no centro da cidade, trazendo novas oportunidades de produtos ao mercado de turismo, acarretou o declínio da favela como atrativo turístico. A violência urbana e a sensação de insegurança têm uma forte influência na demanda turística e a instabilidade das favelas vai perdendo espaço para circuitos culturais na área central da cidade, como aqueles que valorizam a zona portuária e a herança histórica africana.

É preciso também ter claro alguns elementos que enquadraram, ao longo do tempo, a atividade de visitação às favelas. As visitas restringiram-se, quase sempre, a favelas da zona sul da cidade, do Centro ou a favela da Rocinha, em São Conrado.

O ingresso da favela como atrativo no “trade” turístico, portanto, deve ser compreendido nesse contexto mais amplo, pela sua extensa trajetória, e não como uma “invenção” ou “inovação” isolada. Esse processo faz parte da construção da imagem turística do Rio de Janeiro (Castro, 2001; 2006). Como tal, é fruto de possibilidades históricas e culturais, resultado de opções de diversos agentes, passando pelo poder público, por organizações privadas, pela mídia e é claro, pelos próprios visitantes ou turistas.

Referências

BACKHEUSER, Everardo. *Habitações populares. Relatório apresentado ao Exm. Sr. Dr. J. J. Seabra, Ministro da justiça e Negócios Interiores*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1906.

BENCHIMOL, Jaime. *Pereira Passos: Um Haussmann Tropical*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1992.

BOTTINO, Caroline Martins de Melo. *Quem descobriu a favela? A trajetória das agências de turismo nas favelas cariocas*. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, FGV CPDOC, 2016.

CASTRO, Celso. A natureza turística do Rio de Janeiro. In.: M. BARRETO; Â. BANDUCCI JR. (eds.). *Turismo e identidade local: uma visão antropológica*. Campinas, SP: Papirus, 2001.

CASTRO, Celso. Narrativas e imagens do turismo no Rio de Janeiro. In.: G. Velho. *Antropologia Urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Senado Federal, 2003.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. *Gringo na laje: Produção, circulação e consumo da favela turística*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. O fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de Favela dos Meus Amores. *Revista de Cultura Audiovisual*, v. 36, n. 32, 2009.

Revista da Semana. Favela o Berço do Samba. *Revista da Semana*, Issue 16, p. 52, 1935.

SEVCENKO, Nicolau. A Capital Irradiante: Técnica, Ritmos e Ritos do Rio de Janeiro. In.: *História da Vida Privada do Brasil*. v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VALLADARES, Lícia. *A invenção da favela: do mito de origem à favela.com*. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

Do *flâneur* ao rolé: a redescoberta do prazer de passear pelo Rio Antigo

Valéria Lima Guimarães

Danilo Fontes

Introdução

Este texto assume o formato de um ensaio livre e nasce a partir das reflexões, da prática profissional, dos laboratórios acadêmicos e das observações empíricas e experimentações de ambos os autores na cena pública, mais precisamente no Centro Histórico da cidade do Rio de Janeiro. O ato de passear pelo Centro Histórico do Rio, que ora trataremos dessa forma, ora chamaremos de Rio Antigo, uma cidade balneária assim reconhecida internacionalmente, não é novo. Mas neste século XXI novos formatos e novas formas de ver, narrar e experimentar a cidade têm renovado o interesse dos moradores e turistas em conhecer o passado da urbe carioca, produzindo novas dinâmicas culturais, sociais e espaciais na cidade. E novas dinâmicas turísticas também, considerando-se que a cidade balneário volta a criar interesse em sua “parte histórica”.

No período entre a virada do século XIX e a primeira metade do século XX, profundas transformações urbanas ocorridas no Centro da cidade do Rio de Janeiro, então capital da República,

favoreceram a construção de um “cenário para o turismo” (MACHADO, 2009), como parte de uma visão que compactuava com a ideia de modernidade, então bastante em voga na Europa, e buscava projetar o país entre as nações mais prestigiadas no mundo.

Foram realizadas obras de infraestrutura e modernização, tais como as do Porto da Cidade, de construção de novos prédios monumentais, com arquitetura de inspiração europeia, praças, monumentos, chafarizes e hotéis de luxo, como o Hotel Glória e o Copacabana Palace, e realizados eventos internacionais, tais como as exposições comemorativas do centenário da Abertura dos Portos às Nações Amigas, em 1908, e do centenário da Independência, em 1922.

Fez parte desse processo que buscou se aproximar dos padrões eurocêtricos e higienistas a Reforma Passos (1903-1906), que promoveu inclusive o esvaziamento à força das populações recém-libertas da escravidão, de seus descendentes e de imigrantes empobrecidos, que habitavam os cortiços/“cabeças de porco” do Centro da cidade, dando lugar a uma metrópole com ares europeus na América Latina, que impressionava pelo seu aspecto “civilizado”, isto é, embranquecida, e repleta de novos equipamentos urbanos voltados à satisfação das elites econômicas e intelectuais da época.

Esse Rio moderno, da área central da cidade, com a Avenida Central (atual Rio Branco) e suas novas construções em evidência, dentre elas o Theatro Municipal, (inaugurado em 1909) e a nova sede da então Escola de Belas Artes (1909), atual Museu Nacional de Belas Artes, ocupava o núcleo do mapa turístico do Rio de Janeiro (CASTRO, 1999). A circulação dos automóveis, um símbolo da modernidade, junto com as refinadas cafeterias, restaurantes e hotéis, e o porto, com seus navios de passageiros, agora modernizado e recebendo os turistas que viajavam na primeira classe dos navios, compunham o Rio turístico. O exotismo da floresta urbana, das paisagens naturais “paradisíacas” (PERROTTA, 2011) e das manifestações populares,

como o carnaval (GUIMARÃES, 2011), vistos muitas vezes como aspectos “selvagens” da cidade-capital, também eram lembrados nos guias turísticos e chamavam a atenção dos visitantes

As praias da Zona Sul da cidade, a vida boêmia, o futebol e também a mulher carioca de biquíni, tão promovidos turisticamente até o presente, só se tornariam clichês turísticos da cidade do Rio de Janeiro um pouco mais tarde, por volta de meados do século XX, conformando imagens e imaginários estereotipados e bastante sólidos sobre a “Cidade Maravilhosa” até os dias de hoje, acrescido, a partir dos anos 1990, da imagem de cidade violenta. O Rio turístico das primeiras décadas do século XX perdeu a sua atratividade, e o olhar do turista (URRY, 2001) passou a ser direcionado para a Zona Sul (CASTRO, 1999; CASTRO e FREIRE-MEDEIROS, 2013). Assim, é válido reforçar que o turismo também é um fenômeno histórico, que sofre mudanças significativas ao longo do tempo, elegendo novos ícones, consolidando uma outra imagem turística nacional e internacional e subvertendo o sentido dos “atrativos turísticos” conforme os valores do seu tempo. Olhar o turismo no Rio de Janeiro sob a perspectiva histórica é, portanto, abrir uma nova possibilidade de leitura sobre a cidade e de suas transformações.

O Rio moderno e turístico do início do século XX envelheceu e virou “histórico”, compondo o “Rio Antigo”, somando-se às camadas históricas anteriores da presença humana na cidade nos séculos XVII, XVIII e XIX, onde destacam-se os exemplares da arquitetura religiosa, civil e militar, a Floresta da Tijuca e a Baía de Guanabara históricas, e a tempos mais antigos reconstruídos a partir das pesquisas arqueológicas. Um passeio ao Rio Antigo, hoje, é acessar esses lugares e memórias que atravessaram a pré-colonização, a colônia, o império, os tempos de capital e mesmo de pós-capital republicana, com a história do tempo presente em marcha na urbe, junto com os novos protagonismos sociais, novos atrativos, novas narrativas sobre o passado e novas formas de conhecer e estar na cidade, inclusive virtualmente.

A redescoberta hoje do Centro do Rio como lugar de passeio e da prática do turismo histórico-cultural pelas ruas da região e dos bairros adjacentes (Lapa, Gamboa, Santo Cristo e Saúde) parece andar na contramão da visível perda de centralidade econômica do lugar, sobretudo com o fechamento de muitos prédios administrativos, de negócios tradicionais, de outros negócios não tão antigos e até mesmo da desistência de empresas internacionais estabelecidas no Rio de Janeiro, atraídas pelo recente *boom* imobiliário, especulativo e de negócios da “marca Rio” durante os megaeventos esportivos da década de 2010.

Um dos motivos do fechamento dos negócios tradicionais na cidade foi a alta dos aluguéis dos imóveis comerciais no Centro, uma queixa muito comum de comerciantes como os da Rua da Carioca, antigo reduto musical e boêmio, de lojas de instrumentos musicais, de bares tradicionais e de lojas de malas e artigos para viagem e turismo, e detentora de um casario de inestimável valor histórico, arquitetônico e cultural, ainda preservado. Nas tradicionais ruas Sete de Setembro, Ouvidor, Uruguaiana e Avenida Rio Branco, o movimento de pessoas e de negócios também é visivelmente diferente, se comparado a bem poucos anos atrás.

Não há dúvidas que a mudança de hábito de compras dos consumidores para o *e-commerce* e o incentivo das empresas ao teletrabalho, proporcionados pela tecnologia e potencializados durante e após a pandemia de covid 19 também contribuíram para o esvaziamento de importantes endereços do Centro do Rio. Colaborou para esse esvaziamento também a ampliação da oferta de lazer e serviços nos bairros, concentrados principalmente nos centros comerciais e nos diversos *shopping centers* espalhados pelas zonas da cidade, que conferem maior sensação de segurança se comparados ao cenário atual das ruas centrais do Rio. Registra-se ainda o aumento significativo da população de rua, agravado pelo desemprego e pelo desamparo, assim como o mau estado de conservação dos bens culturais da área central da cidade.

Se o comércio e as atividades financeiras e burocráticas tiveram um declínio representativo, percebido a olho nu, o turismo no Centro ganhou novo fôlego nesses tempos pós-covid 19 e há também projetos em curso para a conversão do Rio de Janeiro em um bairro residencial, como o projeto Reviver Centro¹, em resposta ao esvaziamento das funções comercial, financeira e administrativa antes predominantes nessa antiga zona da cidade.

Um dado que ilustra o crescimento do turismo no Centro do Rio é o fato de que o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), estabelecido no entroncamento da Rua Primeiro de Março com a Avenida Presidente Vargas, figura entre as 100 instituições culturais mais visitadas do mundo em 2022, subindo de posição em relação à mesma avaliação em anos anteriores e ocupando o 34^a lugar, de acordo com uma pesquisa realizada pela Universidade Erasmus, de Roterdã (Holanda), e divulgada pelo jornal The Art Newspaper. A pesquisa leva em consideração a quantidade de frequentadores anuais, sendo o CCBB Rio a única instituição cultural brasileira a figurar na referida lista, que é encabeçada pelo Museu do Louvre, na França.

As diferentes formas de passear no Centro Histórico do Rio hoje e de narrar a história da cidade na cena pública

A observação empírica dos autores registra a presença mais intensa de turistas e visitantes no Centro do Rio após a pandemia da covid-19. Os passeadores são caracterizados por famílias, grupos de amigos, pessoas sozinhas, que como um *flâneur*² contemporâneo procuram desvelar a cidade, os

1 PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. Reviver Centro. Disponível em: <https://reviver-centro-pcrj.hub.arcgis.com/>. Acesso em 15 ago. 2023.

2 A *flânerie*, uma prática vinculada à Era Moderna, é o ato de caminhar, sem pressa, observando a cidade, suas transformações e permanências no tempo presente (MELLO, 2015). Por meio dela, o *flâneur*, um tipo de caminhante solitário, desenvolve uma percepção contemplativa da cidade, vagando pelas ruas, observando as transformações do espaço e do tempo, em cada detalhe, de forma poética. (MUNHOZ E COSTA, 2017). Há algo do *flâneur* no passeador atual que caminha pelo Rio Antigo, mas este incorpora, decerto, os novos

tradicionais grupos organizados e conduzidos por guias de turismo ou por professores, e novos grupos com novos formatos, interesses e perfis que se apropriam do Centro Histórico da cidade como espaço para a prática de esportes e de lazer. Entre essas atividades diversificadas por meio das quais as pessoas se apropriam do Centro estão as corridas e caminhadas, a exemplo do Circuito Light Rio Antigo “Correndo por ruas de história”³; passeios de bicicleta em grupo ou individuais; as performances artísticas envolvendo ensaios fotográficos, dança urbana, e filmagens diversas; os registros de dicas de passeios para exibição nas redes sociais pelos novos “influenciadores digitais” e produtores de conteúdo; a participação em eventos musicais, como rodas de samba na Pedra do Sal, Largo de São Francisco da Prainha, na Rua do Ouvidor; as visitas às feiras da Praça XV e do Lavradio, a participação da movimentada vida cultural diurna e noturna da Praça Tiradentes, entre outros usos do Rio Antigo.

E há ainda a possibilidade de ver a história da cidade passar a bordo do Veículo Leve sobre Trilhos (VLT), espécie de bonde eletrificado, um novo modal inspirado na modernidade do início do século XX, mas com tecnologia e comodidades contemporâneas. O VLT foi implantado no conjunto das transformações do Centro, que fizeram parte do pacote público-privado com vistas a projetar a cidade como uma marca internacional/mercadoria, no contexto dos megaeventos esportivos da década passada. Em três diferentes linhas, um passeio de VLT permite avistar o casario antigo remanescente dos séculos XVIII e XIX, igrejas históricas, como a de Nossa Senhora

sentidos da sociedade contemporânea, sobretudo quanto ao uso de tecnologias na construção e leitura do cotidiano e do lançamento de um olhar mediado pela coletividade (MELLO, 2015).

3 O Circuito Light Rio Antigo, é uma iniciativa da empresa de energia elétrica Light, que promove corridas e caminhadas de rua pelo Centro Histórico da cidade. O circuito, organizado pela empresa promotora de eventos esportivos De Castilho Sports, é realizado anualmente, reunindo milhares de participantes em cada uma das suas 4 etapas, que percorrem as ruas estreitas, avenidas históricas e estimula a contemplação do patrimônio cultural edificado da cidade, sendo elas: Etapa Cinelândia, Etapa Porto Maravilha, Etapa Arcos da Lapa e Etapa Largo da Carioca (<https://www.circuitorioantigo.com.br/>).

do Carmo (antiga Sé), o Paço Imperial, o Theatro Municipal, a Biblioteca Nacional e acessar outros lugares antes muito pouco percebidos e acessados da cidade, como a Praça da Harmonia, um dos palcos de resistência popular durante a Revolta da Vacina, em 1904, sob a liderança do capoeirista Horácio José da Silva, o Prata Preta. E é na estação Praça da Harmonia que o visitante a bordo do VLT acessa o Instituto Pretos Novos, um dos mais importantes espaços de memória a ser visitado hoje, nas imediações da área central da cidade, assim como o Cais do Valongo, descoberto em 2011, reconhecido pela Unesco como Patrimônio Mundial em 2017 e que pode se converter em poucos anos em um dos principais atrativos turísticos da cidade e do país, considerando os trabalhos desenvolvidos pelo Comitê Gestor do Sítio Arqueológico Cais do Valongo no sentido de valorizar o local como símbolo da identidade nacional e do combate ao racismo e o recente apoio da Embratur e da Unesco na qualificação do sítio para o turismo⁴.

Sem dúvida, ocupam hoje (ou voltaram a ocupar) um lugar de grande destaque os passeios a pé promovidos por professores, agências de turismo e por guias de turismo independentes. É possível reconhecer diferentes perspectivas dos passeios a pé pelo Centro Histórico da cidade, desde as mais tradicionais às mais “imersivas” e experimentais.

Em alguns casos, os roteiros turísticos percorridos a pé são oferecidos por agências de turismo e principalmente por guias de turismo independentes, sob o nome de “*walking tours*”. Segundo Silveira,

o Walking Tour é uma palavra de origem inglesa, de uso internacional, capaz de exprimir a ideia do passeio a pé de forma a deixá-lo com um caráter de produto, um neologismo cada vez mais institucionalizado nacionalmente (SILVEIRA, 2003, p.52).

⁴ Embratur e Unesco se unem pelo Museu da Escravidão, no Cais do Valongo. Disponível em: <https://embratur.com.br/2023/02/13/embratur-e-unesco-se-unem-pelo-museu-da-escravidao-no-cais-do-valongo/>. Acesso em 2 ago. 2023.

Alguns deles são colaborativos e existem também projetos gratuitos, que podem se utilizar ou não do termo *walking tour*, como o que foi oferecido pela Prefeitura do Rio de Janeiro durante as comemorações dos 450 anos da cidade, em 2015, e a realização das Olimpíadas Rio 2016. Em outros casos, os passeios gratuitos ou colaborativos são organizados sob o nome de “rolé” ou “rolezinho”, que significam na linguagem popular carioca (em São Paulo se diz rolê), dar um passeio, uma pequena volta.

Há também a adoção de técnicas interpretativas nos tours pelo Centro do Rio ancoradas na comunicação, no marketing e na encenação teatral, como é o caso de guias de turismo caracterizados de personagens históricos fictícios que apresentam a cidade pelo seu olhar “de época”, normalmente o século XIX, podendo ser uma figura aristocrática, como algum barão ou baronesa, ou personagens populares. Baseiam-se, principalmente, nas técnicas comunicacionais de “*living history*”, traduzida ao pé da letra como história viva – que busca por meio da encenação e caracterização com inspiração histórica criar uma atmosfera de volta dos participantes no tempo, passando eles a se sentirem parte da história contada – e do revivalismo histórico, que consiste, resumidamente, num desejo de trazer de volta ao presente valores e tradições de uma época passada, imaginados como mais apropriados do que os atuais⁵.

Continuam a existir os passeios convencionais comercializados por agências, aqueles tradicionalmente realizados em veículos refrigerados que percorrem as ruas do Rio de Janeiro, apresentando a bordo ou com algumas paradas os atrativos mais conhecidos da cidade. Esses passeios não abordam o Centro Histórico com tanta frequência ou profundidade. Os atrativos turísticos comercializados por essas agências são principalmente o Cristo Redentor, o Bondinho do Pão de Açúcar e o Estádio

5 História viva, reconstituição histórica e revivalismo histórico são três concepções em voga em diversos países, principalmente na Europa, para a construção de experiências culturais no presente, inclusive envolvendo a atividade turística, apoiadas em referências do passado histórico. Entretanto, ainda são incipientes os estudos acadêmicos a esse respeito.

do Maracanã. Os passeios tradicionais durante o *city tour* possuem paradas em dois atrativos na região central: Catedral Metropolitana e Escadaria Seláron, na Lapa, ainda que seja bem maior a oferta de atrativos turísticos do Centro, particularmente aqueles de interesse histórico-cultural. Contudo, na perspectiva dos *tours* motorizados, a maior parte dos atrativos da área central da cidade deixa de ser visitada nos passeios em formato *city tour* pela dificuldade da operação, dada a falta de paradas de ônibus de turismo, o intenso trânsito da região e a falta de planejamento da cidade para tal.

Nessa pluralidade de experiências na cena pública, é cada vez mais comum também o trânsito entre a universidade e a formação técnica em turismo dos guias de turismo profissionais que atuam na cena urbana do Rio de Janeiro, indo além da exigência obrigatória de capacitação para o exercício da profissão de guia de turismo, que envolve a formação técnico-instrumental e noções de história, geografia e história da arte aplicadas ao turismo, para a qual é oferecida a formação técnica em nível médio ou pós-médio com duração em torno de 1 ano. Em muitos casos, egressos de cursos universitários, bacharéis e/ou licenciados, buscam a qualificação técnica como guias de turismo, habilitando-os a exercer essa profissão; em outros, os guias com formação técnica recorrem à universidade para complementar a sua formação, podendo também as duas coisas caminharem de forma concomitante. Fundem-se a visão técnico-instrumental com a visão acadêmica, resultando numa formação e prática profissional diferenciadas e cada vez mais presentes no mercado profissional de turismo no Rio de Janeiro.

Alguns desses *tours* que percorrem a área central da cidade podem ser vistos como produtos turísticos diferenciados, que são baseados na pesquisa histórica e no diálogo multidisciplinar, podendo envolver a geografia, a biologia, a arquitetura, a literatura, a arte, o turismo, a pedagogia e outras áreas de conhecimento. Como exemplos, podem ser citados roteiros como “Da colônia à República”, “o Rio de Janeiro indígena”, roteiros afrocentrados,

outros inspirados pela história de mulheres protagonistas no seu tempo, ainda que numa sociedade patriarcal, como Chiquinha Gonzaga, Tia Ciata e Carmem Miranda, entre outras iniciativas inovadoras que mudam a perspectiva do olhar sobre a cidade a partir de uma mudança da perspectiva do olhar sobre a história. Dentre as agências e guias independentes que realizam roteiros com esses perfis podem ser destacadas a RIOHCTUR, a Sou + Carioca, a Damah Tour, a Tour Delas e a Rolé Carioca.

Guias-pesquisadores-professores, que ultrapassaram as tradicionais informações de almanaque e da formação técnico-instrumental são produtores de novos conhecimentos, mediações e interações na cena urbana, muitas vezes misturando tendências contemporâneas ligadas à economia criativa, à inovação e à tecnologia e utilizando as redes sociais e as plataformas digitais de eventos para divulgação e venda dos seus serviços, inclusive aqueles que prometem novas experiências turísticas na cidade, presenciais ou virtuais, pela ótica do “nativo”. Parte deles possui também pós-graduação, são mestres e doutores, passando a refletir academicamente sobre a sua prática profissional e buscando nela inspirações para a criação de novos roteiros e para o trabalho de guiamento.

Essa modalidade de passeio a pé, acompanhando as histórias e a dinâmica da cidade também foi adotada em outros bairros da cidade, mormente no subúrbio, não percebidos tradicionalmente como turísticos, a exemplo de Madureira e Santa Cruz, tendo como referências os projetos “Guiadas Urbanas” e “Descubra Santa Cruz”, todos eles organizados por guias de turismo locais com formação universitária, interessados em estimular o olhar sobre outras partes da cidade não turistificadas e muitas vezes estigmatizadas, com é o caso do subúrbio.

Não são raras as vezes que os guias de turismo que fazem aproximações com a universidade citam referências bibliográficas acadêmicas mais recentes, pautadas numa história crítica pós-colonialista, servindo também como recomendação para aprofundamento dos conhecimentos

adquiridos na experiência do tour. Alguns pronunciam frases do tipo “isto não é ensinado nas escolas”, “isto não está nos livros”, “o que vocês estão aprendendo hoje é resultado de muitas pesquisas que fiz”, entre outras falas que sintetizam o trabalho de desconstrução das antigas e construção das novas narrativas históricas desenvolvidas no guiamento. Conexões também com o carnaval e os enredos das escolas de samba do Rio de Janeiro são feitas, tanto por serem referências conhecidas possivelmente por parte do grupo que participa dos roteiros, visto que o desfile das escolas de samba tem grande cobertura de mídia e é bastante popular na cidade e no país, quanto pelo fato de as escolas de samba também serem um espaço de educação e reflexão informal da história, de forma carnavalizada, lúdica e por isso menos “maçante” e em alguns casos ainda tradicional nos espaços formais de educação.

A construção de novos atrativos turísticos e novas narrativas condizentes com as demandas de nosso tempo, combinadas às novas narrativas na leitura histórica do Centro da cidade do Rio, encontra ressonância nos novos perfis de turista interessados tanto em experiências turísticas diferenciadas na cidade quanto na descoberta de novos conhecimentos. E em grupos de moradores cada vez mais curiosos em conhecer e se apropriar da sua própria cidade. Na região central do Rio e em suas imediações, reemerge a “Pequena África”, com uma forte expressividade comunitária e uma produção cultural intensas, hoje percebidas pelas rodas de samba, sendo a “mais turística” a da Pedra do Sal, circuitos gastronômicos, festivais e eventos, como a Festa Literária das Periferias (FLUP), entre outros.

Pela via do turismo, a Pequena África inspira novos roteiros institucionalizados, como o Circuito da Herança Africana, elaborado e desenvolvido pelo Instituto Pretos Novos (IPN), que oferece visitas guiadas à população, turistas e grupos escolares pelas ruas dos bairros do Centro e adjacências, pautado no turismo afrocentrado num mesmo espaço-território festejado pelos novos “equipamentos turísticos” desenvolvidos para a classe

média e turistas na área do Porto da cidade (museus, aquário, roda gigante, etc). No roteiro proposto pelo IPN, é ressaltado o protagonismo da população numa cidade constituída à base da escravização dos negros trazidos de África, do racismo e das desigualdades que até hoje cercam os seus descendentes. Assim, são percorridos lugares de memórias com relevância mundial, como o Cais do Valongo, são lembradas personalidades ilustres e outras não tão conhecidas que fizeram parte da história da região, como os negros André Rebouças, engenheiro abolicionista da época do Império, e Tia Lúcia, uma artista contemporânea moradora do Morro do Pinto, falecida em 2018, e que dá nome a uma das ruas que compõem o Circuito. O IPN, além de formar um novo olhar do observador da cidade, a partir de outra perspectiva que a não a da cidade-espetáculo, também oferece cursos de capacitação nos roteiros da região para guias de turismo e cursos de pós-graduação sobre a importância do negro na sociedade brasileira e sobre o patrimônio cultural, entre outros temas, contribuindo com o processo de reinvenção do turismo histórico-cultural no Rio de Janeiro.

Considerações finais

A tradicional presença de grupos de pessoas passeando a pé pelas ruas do Centro do Rio de Janeiro, estimuladas ou não por um guia de turismo profissional, parece ter ganhado mais fôlego recentemente, especialmente após as transformações urbanas na área portuária da cidade, por conta da realização dos Jogos Olímpicos Rio 2016, e controlada a pandemia da covid-19, cujos anos mais difíceis se deram entre 2020 e 2022, promovendo um significativo esvaziamento das ruas do Rio e de todos os lugares do mundo.

É possível levantar algumas hipóteses sobre a intensificação das práticas turísticas no Centro Histórico do Rio de Janeiro, mas estas ainda estão longe de serem conclusivas:

1 - a possibilidade de ser um efeito da vontade reprimida de

sair e passear durante os anos de confinamento e esvaziamento da cidade durante a pandemia;

2 - a procura pelo chamado “turismo de proximidade”, tão comentado como uma possível tendência para os anos pós-covid, em resposta à alta do custo das viagens depois de controlada a pandemia, sendo os passeios a pé no Centro do Rio uma opção de baixo custo;

3 - a espetacularização da cidade e a construção de novos equipamentos culturais na área central, atraindo para a região novos passeadores;

4 - a construção de novas leituras da história da cidade vivenciadas *in loco*, a partir de contranarrativas e histórias não hegemônicas, empreendidas por professores e por novos profissionais do mercado turístico, com dupla formação, técnica e acadêmica;

5 - o empoderamento e consolidação de um turismo de base local, tendo como protagonistas a população das áreas residenciais do Centro do Rio de Janeiro e adjacências e os movimentos sociais e culturais ali existentes;

6 - o desejo de viver experiências diferenciadas na cidade, estimuladas, inclusive por influenciadores digitais;

7 - a maior atenção e sensibilidade dos atuais gestores de bens históricos, como as igrejas do Centro do Rio à visitação turística, por meio, inclusive, da realização de parcerias com cursos superiores de Turismo em seus projetos extensionistas⁶.

Essas são algumas das inúmeras possibilidades de interpretação do retorno dos passeios e do maior interesse pelos atrativos histórico-culturais do Centro do Rio.

Por fim, vê-se hoje uma variedade de grupos a percorrer os caminhos históricos do Rio Antigo, que vão desde o clássico

6 A título de exemplo, pode ser citado o projeto “Igrejas Históricas no Rio de Janeiro – Descobrendo e Revelando seus Acervos”, idealizado pela Professora Márcia Valéria Teixeira Rosa, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), que oferece mediação especializada nas igrejas do Centro.

passador, flanando pelos becos, ruas estreitas, tradicionais cafeterias, largos e praças desvelando a cidade; os grupos escolares e universitários, conduzidos por guias e/ou professores, os grupos de caminhantes, acompanhados de guias representando agências ou trabalhando de forma autônoma, remunerada ou colaborativa; pessoas curiosas em conhecer os “lugares secretos” que os influenciadores digitais “descobriram” e “revelarem”; projetos turísticos voltados à educação patrimonial desenvolvidos por instituições sociais, como o Instituto Pretos Novos e até novas iniciativas voltadas ao que poderíamos chamar de um “turismo de luxo” a pé no Rio de Janeiro, que incluem em seus pacotes banquetes em restaurantes tradicionais e concertos em igrejas, procurando oferecer a experiência dos sofisticados costumes dos membros da corte, no século XIX, ao custo de 300 reais por pessoa, pacotes esses sempre muito procurados.

Em suma, as caminhadas turísticas pelo Centro a partir de uma forma tradicional de narrar e conduzir os grupos, com a apresentação de uma história factual, centrada numa breve descrição de fatos, datas e curiosidades que evidenciam os feitos das elites brancas dirigentes, econômicas e intelectuais não perderam o seu espaço, mas concorrem hoje com outras leituras e formas de passear e experienciar a cidade bastante potentes.

A pé, de forma encenada, a bordo do Veículo Leve sobre Trilhos, de bicicleta, participando de eventos culturais ou de circuitos esportivos tendo o Centro como palco, por meio de experiências virtuais, do turismo de luxo, enfim, não faltam iniciativas que buscam conhecer uma cidade multifacetada. Uma cidade que acolhe os diferentes experimentos comerciais, outros gratuitos ou com contribuição voluntária, presenciais ou virtuais, popularizando a história e também, como não poderia deixar de ser, chamando a responsabilidade de todos, do *flâneur* aos participantes do rolé, sobre a preservação do patrimônio, da memória e da história.

Referências

CASTRO, Celso. Narrativas e imagens do turismo no Rio de Janeiro. In.: VELHO, Gilberto (org.). *Antropologia Urbana: Cultura e Sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOQUEL, Ramon. Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. In.: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOQUEL, Ramon (coord.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

COSTA, Sérgio. *Dois Atlânticos: teoria social, anti-racismo e cosmopolitismo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CIRCUITO RIO ANTIGO. Disponível em: <https://www.circuitorioantigo.com.br/>. Acesso em 2 set. 2023.

DESCUBRA SANTA CRUZ. <https://descubrasantacruzj.com.br>. Acesso em 20 set. 2023.

DAMAH TOUR. <https://damahtourguide.com/>. Acesso em 15 set 2023.

EMBRATUR. Embratur e Unesco se unem pelo Museu da Escravidão, no Cais do Valongo. Disponível em: <https://embratur.com.br/2023/02/13/embratur-e-unesco-se-unem-pelo-museu-da-escravidao-no-cais-do-valongo/>. Acesso em 2 ago. 2023.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca; CASTRO, Celso. Destino: Cidade Maravilhosa. In.: CASTRO, Celso; GUIMARÃES, Valéria Lima; MAGALHÃES, Aline Montenegro (org.). *História do Turismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

GUIADAS URBANAS. Disponível em: <https://www.guiadasurbanas.com.br/>. Acesso em 10 set. 2023.

GUIMARÃES, Valéria Lima. O Turismo levado a sério:

discursos e relações de poder no Brasil e na Argentina (1933-1946). Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História Comparada, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

RIOHCTUR. História, cultura, turismo. Disponível em: https://web.facebook.com/riohctur/?locale=pt_BR&rdc=1&rdi. Acesso em 18 set. 2023.

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

MUNHOZ, Angélica Vier; COSTA, Luciano Bedin da. O flâneur e as vertigens do tempo: uma aprendizagem. *Revista Linhas*, v. 18, n. 38, p. 292-303, 2017.

NÓBREGA, Lara S. S. da; DIAS, Karina. O turista/flâneur e o desvelamento do centro histórico de João Pessoa: breves considerações sobre a prática do turismo. In.: *IX Seminário ANPTUR*. São Paulo, 2012.

PERROTTA, Isabella. *Desenhando um paraíso tropical. A construção do Rio de Janeiro como um destino turístico*. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais). CPDOC-FGV, Rio de Janeiro, 2011.

PREFEITURA DO RIO. *Rio walking tour oferece 450 roteiros gratuitos pela cidade*. Site da Prefeitura do Rio de Janeiro. Publicado: 15 de jan. de 2015. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?id=5160236>>. Acesso em: 20 de Jul. de 2023.

PREFEITURA DO RIO. Reviver Centro. Disponível em: <https://reviver-centro-pcrj.hub.arcgis.com/>. Acesso em 15 ago. 2023.

ROLÉ CARIOCA. Disponível em: <https://www.rolecarioca.com.br/>. Acesso em 2 set. 2023.

SILVEIRA, Elton J. da. *Walking Tour: Turismo, Cultura e Educação*. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção).

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

SOU + CARIOCA. Disponível em: <https://soumaiscarioca.com.br/>. Acesso em 2 set. 2023.

THE ART NEWSPAPER. Centro Cultural Banco do Brasil. Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/keywords/centro-cultural-banco-do-brasil> Acesso em 15 set.2023

TOUR DELAS. Disponível em https://www.facebook.com/tourdelas/?_rdc=2&_rdr Acesso em 20 set. 2023.

URRY, John. *O olhar do turista: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: Studio Nobel, SESC. 2001.

Mudanças recentes no circuito do choro: influências da Escola Portátil de Música no lazer e no turismo da cidade do Rio de Janeiro

Julia Santos Cossermelli de Andrade

Prelúdio

Nos sites de turismo ou nos cadernos de cultura e lazer dos jornais do Rio de Janeiro, repetidamente, aparecem as listas de locais onde se pode ouvir um bom choro na cidade: Casas de shows, bares ou rodas que ocupam praças e ruas. Nestas listas podemos encontrar os locais e algumas poucas informações sobre quem são os frequentadores, os músicos e a história daquela roda. A primeira impressão que se tem é que, desde o princípio da vida urbana do Rio, choro ressoou nos espaços públicos. Contudo a história não é bem assim. Esse gênero que nasceu na segunda metade do século XIX e se tornou muito popular até as primeiras décadas do século XX, possui uma trajetória bastante particular, mas nem sempre hegemônica. Investigar a geografia do choro carioca pode nos revelar um conjunto de movimentos e contradições que trazem uma outra complexidade aos estudos urbanos e culturais. Juntando-se ao fato da presença contemporânea de rodas de choro pela cidade do Rio, podemos lembrar que o choro está passando pelo processo

de registro junto ao IPHAN como patrimônio imaterial do Brasil. Isso mostra a importância do gênero na história do país e, em particular, da cidade do Rio de Janeiro.

Abordar o circuito do choro em um panorama do lazer e do turismo através de um olhar geográfico, significa se fazer algumas perguntas: Onde, como e quando a música acontece na cidade? O que viabiliza e incentiva a presença da cena musical e o que, por outro lado, inibe o crescimento das rodas? Quais as disputas estão em jogo nos espaços públicos, semi-públicos e privados¹? Como os músicos e o público recriam possibilidades de encontro e fazedora desta música nos espaços da cidade?²

Para responder algumas destas questões apresentamos aqui, através de uma etnografia urbana, facetas do desdobramento das ações empreendidas pela Escola Portátil de Música. Nossa hipótese é a de que, através da sua presença, muita coisa mudou na cena do choro. Desde a sua fundação, tanto a criação de rodas, quanto o surgimento de novos conjuntos aumentou significativamente. Assim como o aumentou também a presença do público de amantes (nacionais e estrangeiros) que vem crescendo visivelmente. Este capítulo busca indicar, através de entrevistas, a natureza desta mudança. A EPM, que em 2020 completou duas décadas de existência, é uma iniciativa capitaneada por alguns dos mais importantes instrumentistas do gênero. O que verificamos nestes mais vinte anos desta iniciativa, foi um movimento que assegurou a presença do choro na cidade de maneira contundente: criou novos públicos, formou uma geração de novos instrumentistas e viabilizou o aparecimento de uma cena em torno do choro³.

1 Vamos aqui utilizar três categorias distintas. Espaços públicos como ruas e praças. Espaços sem impedimento de cercas ou faixas que impeçam o acesso. Semi-públicos serão entendidos os espaços como as casas de show com entradas pagas ou bares que exigem o consumo ou um cachê. E privados são as casas particulares, festas privadas e rodas que acontecem nos ambientes íntimos das casas dos músicos e amigos.

2 Recentemente um conjunto de novos textos vem discutindo a abordagem da geografia na música, entre eles podemos destacar a questão da construção da identidade espacial através da música CROZAT, 2019; Práticas musicais, representações e transterritorialidades PANITZ, 2019; a relação entre etnomusicologia e geografia AZEVEDO, 2018 e os vários trabalhos de DOZZENA, 2019, 2012.

3 Conhecemos o grande debate em torno da definição de choro. Neste artigo

Essa mudança se deu primeiramente com a criação da Escola Portátil de Música (EPM) em setembro de 2000. Contudo, a escola não foi um iniciativa isolada, pois esse grupo empreendeu um conjunto de impulsos paralelos que buscou ocupar todas as frentes da produção, circulação e consumo, ou seja: criou espaços de criação, viabilizou meios de gravação e, finalmente, construiu espaços de audição. De maneira prática a iniciativa criou o Instituto Casa do Choro (CC) que congrega uma sala de espetáculos com 120 lugares onde músicos novos e veteranos podem mostrar seus trabalhos em um palco com acústica especialmente construída para o gênero e que permite, inclusive, o registro fonográfico. Na CC também foi criado um espaço para as rodas informais, a maneira tradicional de se fazer e de se aprender o choro. Há um espaço que acolhe um acervo importante de partituras (para pesquisa) e um conjunto de salas para aulas e ensaios.

Foi criado também em 2000 uma gravadora especializada em choro – Acari Records. Essa gravadora vem produzindo em duas frentes paralelas. Por um lado acolhe novos conjuntos e compositores contemporâneos que estão trabalhando ativamente nos últimos anos. Por outro lado a Acari Records faz um trabalho cuidadoso de gravação de um conjunto gigantesco de obras inéditas que os pesquisadores vem encontrando nos arquivos públicos e privados⁴. A atuação da gravadora e da Casa do Choro

não vamos nos ater a isso e apenas nos apoiar em declarações e pesquisas feitas pelos próprios chorões que auto definem o que fazem. Entre eles citamos Pedro Aragão que analisa os diferentes gêneros da música popular urbana desde o final do século XIX. “Em última análise, as próprias palavras normalmente utilizadas para designar os chamados “gêneros musicais” podem ser interpretados como instancias mediadoras pelas quais abarcamos um conjunto de signos culturais, sociais, sonoros. “Samba”, “tango”, “Maxixe” etc são termos que tentam de certa forma transformar em conceito unívocos o que na verdade se constitui como uma teia de significados” (...) (choro é) primeiramente o nome dado pelo qual se designa o conjunto formado de violões, cavaquinhos e flautas surgido nas últimas décadas do século XIX ou o lugar onde o conjunto tocava, posteriormente seria o nome dado ao gênero musical decorrente da interpretação peculiar que esses grupos davam à execução de danças europeias tais como as polcas, valsas, quadrilhas. Nesta passagem de nome de conjunto para o de gênero musical, a bibliografia ressalta sempre uma ‘influência africana’ que teria funcionado como uma espécie de catalizador no processo de ‘nacionalização’ dessas danças europeias” (ARAGÃO, 2013; 21,22)

⁴ Levantamentos históricos desde VASCONCELOS (1984) ao de CARVALHO (2005) revelam mais de 9.000 títulos e 1.300 compositores que viveram somente no século XIX. Deste amplo material a Acari gravou uma coleção com 15 CDs intitulada

com suas atividades cotidianas (shows, aulas e rodas) e eventuais (festivais nacionais) será apresentado em outra oportunidade. Neste momento vamos nos deter em analisar a Escola Portátil que faz parte de todo esse movimento e se dedica, exclusivamente, em formar novos públicos e instrumentistas de choro através das aulas e oficinas.

Vale ainda esclarecer que a Escola Portátil de Música atualmente funciona em três frentes: no núcleo da Urca onde todos os sábados se reúnem instrumentistas no campus da UNIRIO na Praia Vermelha em aulas de instrumentos, canto, musicalização infantil e canto coral. Funciona também no núcleo da Casa do Choro (Rua da Carioca, 38) durante os dias da semana. A terceira frente, núcleo Virtual, se consolidou durante o período pandêmico. Diante do distanciamento social a escola reformulou sua didática e ofereceu cursos síncronos através das plataformas digitais. Isso viabilizou o funcionamento da instituição com seus alunos do Rio de Janeiro, mas permitiu também uma ampliação sem precedentes. Através das aulas on-line alunos e alunas que vivem em toda parte do estado e do país, puderam se matricular. Mas isso não ficou restrito ao Brasil. Chegaram alunos de muitos diferentes países que, através da linguagem da música, se juntaram a essa iniciativa. Hoje a EPM tem, por exemplo, muitos alunos e alunas do Japão ao ponto do seu site ser bilíngue.

Nesses três núcleos, o público pode encontrar os cursos de diferentes instrumentos assim como aulas de apreciação musical, práticas de conjunto e de arranjo. Nos últimos anos aumentou a demanda por cursos destinados às crianças como iniciação musical, canto coral e instrumentos. Durante toda a manhã de sábado na Urca - ao pé de uma gigantesca rocha e de um conjunto de mangueiras - além das aulas acontecem rodas de choro formadas pelos professores e alunos. E no final da manhã, a apoteose:

“Princípios do Choro” com uma seleção de 50 compositores, muitas vezes desconhecidos do público. Uma outra coleção de cinco CDs apenas dedicada à obra de Joaquim Callado, Pai dos Chorões e mais um conjunto de 9 CDs com compositores não apenas cariocas mas oriundos de todas as partes do Brasil intitulado: “Choro Carioca – Música do Brasil”.

o famoso Bandão que reúne todos os alunos de todos os cursos em uma orquestra com mais de 300 componentes. É um ensaio aberto que atrai amantes e curiosos de todas as partes. Um destino turístico que atrai viajantes internacionais e domésticos que já se tornou famoso entre os mais belos e interessantes passeios pela cidade, com sua história viva.

Neste artigo está dividido em três partes. Primeiramente fizemos dois recortes temporais para entender a importância da EPM: o contexto de nascimento da geração de instrumentistas que cria e trabalha na EPM e, logo em seguida, aquele específico da criação da escola. O primeiro na década de 1970 e, o segundo, nos anos 2000. Finalmente trataremos o funcionamento da escola, como ela se estrutura e como os alunos, professores e turistas percebem essa iniciativa. Com isso queremos demonstrar como que a EPM altera de maneira profunda o circuito do choro contemporâneo.

Metodologicamente nosso esforço é de trazer um conjunto de dados empíricos e entrevistas para se somar à análise. O choro foi uma música que nasceu no Rio de Janeiro. Era um “jeito” de tocar - como define Luciana Rabello⁵. Desde a chegada da Corte na capital que trouxe consigo um conjunto de mudanças: chegaram não apenas os músicos e seus instrumentos mas também a prática das festas e dos recitais. Instrumentistas brancos que traziam músicas europeias e que foram encontrando aqui novos instrumentistas negros e mestiços que foram compondo assim uma vida cultural que, primeiramente apoiada nos parâmetros europeus, foi aos poucos ganhando um jeito próprio de acontecer, foi se “abrasileirando” como costumam dizer os próprios chorões. O Choro, música que passou a ocupar as festas e encontros, possui uma “ginga” que transcende a grafia da partitura e que reside num jeito de fazer que se aprende observando os mestres e construindo coletivamente no diálogo musical no momento da performance. É um gênero presente no Rio desde o século XIX e também em outras partes do Brasil através de compositores que, em alguns

5 Nota de aula em 13/04/2019.

casos, nunca moraram na Capital⁶. Como se dava esse fluxo do Rio de Janeiro com o resto do país no século XIX é um tema que ainda precisa ser melhor explicado. Como se dá hoje esse fluxo uma vez que existe choro espalhado por todo o mundo? Temos, para assombro de todos, uma filial da EPM na Holanda produzindo instrumentistas valorosos e um projeto de abrir uma sede também em Portugal. Como se aprende choro hoje em dia e como são os meios de divulgação que os músicos se utilizam? Quem são os jovens que se interessam por essa linguagem e como se misturam as influências musicais e artísticas no mundo contemporâneo?

Vamos utilizar aqui o conceito de *circuito do choro* para definir um conjunto de práticas relacionadas ao gênero que não estão necessariamente restritas a um dado território mas se materializam de diferentes maneiras. Ou seja, a roda acontece num lugar mas suas articulações estão além desta materialidade. A quantidade de conexões são várias e investigá-las pode nos revelar uma multiplicidade de escalas geográficas assim como um conjunto de estratégias socioespaciais que viabilizam ou não sua existência.

O que estamos querendo mostrar é que a prática do choro no Rio de Janeiro ganha novos contornos nas últimas duas décadas, inclusive outra maneira de se ensinar de uma geração para a outra. Através de pesquisas e de entrevistas com instrumentistas e chorões, aferimos que esse gênero não esteve presente de maneira hegemônica nem nas ruas e nem nas mídias no decorrer dos anos. Porém ele ganha novo vigor em alguns momentos específicos da história do Brasil, como o fortalecimento que assistimos recentemente. Isso se dá pelas mudanças urbanas, pelas novas lógicas dos mercados culturais e das mídias, pelos câmbios nas vidas dos músicos e tantas outras reviravoltas que o mundo atravessou. Tais mudanças geraram obviamente novos arranjos socioespaciais nas práticas musicais urbanas. Conhecê-las é um caminho interessante tanto para compreender as estratégias de

⁶ Para saber mais consultar a Enciclopédia Ilustrada do Choro no século XIX organizado pela pesquisadora e instrumentista Anna Paes de Carvalho e Maurício Carrilho em 2005.

resistência de alguns grupos frente à lógica do mercado quanto para reconhecer o protagonismo de sujeitos particulares. Ou seja, a formação socioespacial (SANTOS, 2005) do Rio de Janeiro de hoje possui uma lógica que impõe padrões, limites e possibilidades⁷. Porém, os sujeitos constroem e reconstróem novas lógicas, outros usos do território capazes de inverter essa racionalidade. Esse movimento se dá de maneira coletiva (com movimentos “espontâneos”, sem um enunciado claro de propósitos) mas também de maneira muito particular, capitaneado com alguns indivíduos que elegem estratégias de existência e resistência que afrontam de maneira contundente os interesses do mercado.

O Mundo é um conjunto de possibilidades – o choro depois do Jacob

Com essa sentença, Milton Santos (2000) definiu o mundo: um conjunto de possibilidades. Para o geógrafo o mundo da atualidade não é definido apenas pelo que ele é mas, também, pelo o que ele pode *vir a ser* como possibilidade. Quando Jacob do Bandolim anunciou em 1969 que o choro ia morrer com ele, existia uma certa coerência pois as condições de sobrevivência do choro eram, no olhar do músico naquele contexto, mínimas de fato⁸. O que Jacob via era um

7 Usaremos aqui o conceito apresentado por Milton Santos no texto originalmente publicado em 1977 *Sociedade e Espaço: a Formação social como teoria e como método*. Neste importante artigo o geógrafo defende que o que deveria nos interessar é mais a formação do que a forma das coisas no mundo e para isso a sociedade deveria estar no centro das preocupações e não apenas o solo, a natureza, a materialidade. “Se A Geografia deseja interpretar o espaço humano como fator histórico que ele é, somente a história da sociedade mundial aliada à sociedade local pode servir como fundamento da compreensão da realidade espacial e permitir a transformação a serviço do homem. O espaço, ele mesmo, é social” (Santos, 2005; 22). Para isso ele busca no conceito de Formação Econômica e Social como base para explicar as diferentes configurações das sociedades. Mas para isso, segundo ele, é impossível não incluir a categoria de espaço. Por isso ele propõe um concepção que entenda espaço com toda a problemática social e inclua o tempo – como processo, formação.

8 No texto vou me apoiar na entrevista de Luciana Rabello de fevereiro de 2020 assim como notas de aulas da oficina de Apreciação musical oferecida por ela aos sábados para os alunos e alunas da Escola Portátil. Nestes casos, indico a data da aula. Alguns destes depoimentos utilizamos no documentário “Primeiras Histórias: o mestre e rapaziada” disponível no youtube: https://www.youtube.com/watch?v=n3xaFUILe_I&t=51s

mercado fonográfico que se fechava para os chorões, um desinteresse dos jovens em conhecer e praticar o choro, uma cidade que não possuía mais espaços de escuta do gênero.

Nos anos 1970, quando eu era menina, a gente não ouvia choro na rua. As rodas saíram dos espaços públicos e estavam dentro das casas das pessoas. De pessoas como Jacob. De meados da década de 1950 até o final da década de 1960 o choro desaparece das ruas. A gente ia lá, nas casas. Tinha as rodas de Jacarepaguá mas que nesta época não aconteciam mais. Mas que era na casa também. Existia apenas o Sovaco do Cobra.

(...)

Década de 1950, década de 1960 até o final era esse marasmo. Não havia choro. Eu conhecia choro porque meu avô tocava choro. Mas se não fosse ele eu não ia conhecer, você me entende? Na década de 1970 as rodas de choro voltam a aparecer. E eu comecei a encontrar gente da minha idade que gostava deste tipo de música. Eu tinha 13, 14 anos. Tinha gente que começou a tocar guitarra na onda dos Novos Baianos, que já tinha essa sonoridade, essa conversa com a música instrumental com o choro e com o frevo e quando viu esse movimento, começou a tocar choro. (Luciana Rabello, 17/02/2020)

No depoimento de Luciana Rabello podemos concluir que, para se conhecer o choro era necessário ter uma familiaridade, ou seja, que isso estivesse de algum modo ligado a sua família nos espaços da vida privada. Isso aparece no depoimento de muitos músicos: ou era um pai, um tio ou era uma mãe que cantava e tocava piano bem e que possibilitava o acesso à esse conhecimento. Por mais que a indústria fonográfica gravasse compositores brasileiros desde os anos 1920, o mercado na década de 1950/60 estava voltado para outros tipos de sonoridade. Isso muda nos anos 1970 com Paulinho da Viola, nos conta Luciana Rabello:

O choro era vivenciado em guetos muito privado. Na casa das pessoas, não era público. Não tinha choro tocado em rádio, você não via choro na rua. Não tinha disco de choro, era muito difícil.

O grande responsável pela mudança foi Paulinho da Viola. Ele, filho de Cesar Faria, acostumado de ver as rodas na casa dele com Jacob (imagina que rodas maravilhosas), leva o Conjunto Época de Ouro (com Jacob já morto) para um show dele em 1973, na Zona Sul do Rio com direção de Sérgio Cabral – o pai. Alí o conjunto faz uma participação no show e fez um enorme sucesso. As pessoas deliraram. Isso teve uma repercussão muito grande pois ele era um cara jovem, ele já era conhecido na época e trazia o choro como se fosse uma novidade. Foi um movimento singelo, bonito, artístico mesmo. Ele queria trazer aquele pessoal para tocar e mudou tudo. (Luciana Rabello, 17/02/2020)

Foi neste momento, na década de 1970, que alguns novos conjuntos de choro aparecem na cena carioca. O primeiro deles foi o *Galo Preto* que está ativo até os dias de hoje. Mas também podemos citar o *Rio Antigo*, o *Fina Flor do Samba* (que apesar do nome tocava choro) e *Os Carioquinhas*⁹. Esse último é fundamental para a nossa análise. É um regional formado por jovens (quase crianças) que tocavam choro com maestria¹⁰. O conjunto se forma em 1977 inspirado no *Galo Preto*. Pertencem ao grupo justamente Maurício Carrilho com 19 anos, Rafael Rabello com 15 anos, Celsinho do pandeiro com 19 anos e a cavaquinista Luciana Rabello com apenas 13 anos de idade. Todos esses serão, justamente, os fundadores da Escola Portátil vinte anos depois.

A partir da década de 1970, o choro passa a ser novamente escutado. Ganha festivais na TV e gravações. Existe um ambiente muito propício que possibilita no Rio de Janeiro a consolidação de uma geração de músicos que passa a viver exclusivamente de choro de maneira profissional. Isso não significa que todos os chorões até aquele momento eram diletantes. Desde o tempo de Pixinguinha

9 Existe um primeiro importante levantamento dos conjuntos atuantes no período no livro de Ary Vasconcelos (1984) que organiza a história do choro até os anos 1980 em seis gerações. Além destes já citados o pesquisador lista grupos atuantes em São Paulo, Recife, Porto Alegre, Salvador e Brasília.

10 No já citado livro de Ary Vasconcelos podemos ler: “São seis meninos e uma menina: Paulo Magalhaes Alves, bandolim; Celso Alves da Cruz, clarineta; Rafael Batista Rabelo, violão sete cordas; Mário Florêncio Nunes, percussão; e a bela Luciana Maria Batista Rabelo, irmã de Rafael, cavaquinho” (Vasconcelos, 1984: 41).

muitos destes artistas viviam de música¹¹. Porém deviam se dividir em muitas diferentes facetas. Viviam de música mas não de choro exclusivamente. Por isso, explica Luciana Rabello, nos finais de semana esses músicos se reuniam para tocar aquilo que amavam: o choro. Eles tocam outras coisas durante a semana. No final de semana queriam cair no choro.

Mas começa a acontecer algo com essas rodas dos anos 1970. Essa geração – a minha geração – foi a primeira geração que se dedicou ao choro exclusivamente como profissão. Nas gerações anteriores as rodas eram formadas por músicos amadores e músicos profissionais que tinham no choro, seu momento de lazer. Eles tocavam a semana inteira outras coisas e chegava no final de semana eles queriam tocar choro. Porque eles não tocavam durante a semana. Aquilo era o momento de lazer deles. E dos amadores também, que iam ao choro para finalmente tocar. (...) Pra gente era o contrário. Quando chegava o final de semana eu não queria tocar choro. Eu queria ouvir outras coisas porque já toquei choro a semana inteira. No final de semana eu não queria ir pra roda. Eu queria ir ao teatro, ouvir Piazzola. (Luciana Rabello, 17/02/2020)

Ou seja, segundo a cavaquinista, o circuito do choro no Rio de Janeiro começa a mudar sua natureza devido à profissionalização dos músicos e das características do mercado fonográfico e cultural. Nestes anos 1970, o interesse crescente do choro no Rio é também acompanhado por um interesse em outras partes do Brasil¹². Começam a aparecer os clubes do choro, primeiro aqui no Rio e depois por todo o território brasileiro, como em Brasília:

Primeiro clube do choro que eu tenho notícia foi aqui no Rio. Paulinho da Viola participou. Foi antes mesmo dos Carioquinhos. E aí em seguida o clube do Choro em Brasília.

11 Essa cena musical dos anos 1970 merece um estudo mais detalhado que pretendemos fazer em outro momento. Aqui apenas achamos necessário pontuar que a geração que funda a Escola Portátil de Choro e, posteriormente, a Casa do Choro é justamente essa que inicia sua carreira neste período de crescimento do interesse do Mercado fonográfico pelo gênero.

12 Essa presença do choro a partir da década de 1970 pode ser verificada por todo o país. Ver também o caso de Natal onde a dinâmica foi analisada por COSTA e DOZENA (2012).

Nesta época tinha muita gente, inclusive meu pai, sai transferido do Rio como funcionário público pra Brasília. Isso já desde os anos 1960. Nesta leva foi Waldir Azevedo, foi o Avena de Castro (...) O Waldir é uma figura muito querida. Ele era uma pessoa super carinhosa. Ele queria dar emprego pra mim em Brasília quando o meu pai foi transferido. Ele queria que eu fosse e o Rafael também. Ele dizia que arranjaría trabalho pra gente lá pois ele trabalhava na rádio, tinha um programa. Lá ia ter um salário para tocar que não era mal... Era um tempo que a radio pagava para as pessoas tocarem. A rede Globo também pagava. Hoje é você tem que pagar para tocarem sua música – pagar alto, muito alto! (Luciana Rabello, 17/02/2020)

Ou seja, com a fundação de Brasília muitos funcionários públicos foram transferidos do Rio para a nova capital e levaram com eles o choro. Esse movimento foi marcante na década de 1970. Mas o movimento continua em ondas e o ciclo de interesse e desinteresse que o mercado fonográfico impõe foi também se alterando. Nos final dos anos 1980 e na década de 1990 aquele apetite pelo choro desaparece quase por completo. O mercado está interessado no rock nacional e numa enxurrada de músicas estrangeiras que invadiam as rádios. Foi quando esses chorões se deram conta de que tudo aquilo que sabiam e que aprenderam com os mais velhos, nas rodas, não seria mais ensinado. Estavam novamente diante de um ambiente silenciado.

Escola Portátil do Choro – o choro depois de ir à escola

No ano de 2000, o Brasil estava em francas comemorações dos 500 anos do descobrimento. Uns festejavam a chagada de Cabral e outros faziam uma justa crítica aos cinco séculos de ocupação deste território pela lógica colonial. No Rio de Janeiro um grupo de instrumentistas conversavam entre si e avaliavam de maneira preocupante o contexto musical da época. Para eles o choro – esse gênero urbano que nasceu no Rio de Janeiro no final do século XIX – estava prestes a desaparecer junto dos músicos que o praticavam. A mesma preocupação que dominou Jacob do Bandolim no final da sua vida, agora voltava a ocupar a mente

dos chorões. Não havia rodas de choro nos espaços públicos, nem nas gravadoras e muito menos nas novelas que serviam como meio de divulgação musical no Brasil. Ninguém mais parecia se interessar em aprender. Essa preocupação fez com que um grupo de instrumentistas – justamente aqueles jovens que apareceram na década de 1970 - resolvesse mudar esse cenário de maneira radical. Eles conheciam o mercado e sabiam como ele funcionava em suas entranhas. Tinham participado da “ascensão e queda” do interesse mercadológico sobre o choro e de como esse sistema é capitaneado por pessoas que nem sempre tem um compromisso com a arte dos músicos. Os projetos, muitas vezes, eram apostas num gosto fácil, que garantissem vendas sempre estratosféricas, pautadas apenas nas novidades. Esse desinteresse do mercado em relação ao choro já havia sido anunciado ainda no auge da “febre”, em 1978 por Ary Vasconcelos em uma palestra em Brasília. No momento que o gênero ganhava a televisão, festivais e concursos o pesquisador alertava que existia um perigo enorme em todo aquele boom:

Não nos iludamos: a vitória do choro não está assegurada. Dezenas de lançamentos em discos tem sido feitos nestes últimos anos, pelas nossas gravadoras, mas quantos realmente, de choro autêntico? Há também um repertório imenso que continua virgem para os nossos músicos. (...) são centenas, milhares de choros diferentes, a grande maioria de excelente qualidade. Mas essas obras-primas da música brasileira continuam desconhecidas do público de hoje, tal como se nunca tivessem sido escritas. O repertório posto até agora em circulação é exíguo. Tocam-se sempre as mesmas peças (...) e permanecem inéditas centenas. (...) as gravadoras que, desde a década de trinta, consideravam o choro um gênero maldito, estavam completamente despreparadas para o boom e têm perpetrado verdadeiros crimes de lesa-choro. (VASCONCELOS, 1984; 46-47)

E assim se deu. E as consequências foram desastrosas. Os instrumentistas estavam diante de um impasse difícil no final dos anos 90. Não que o choro tenha morrido neste período, muito pelo contrário. Ele estava vivo pois um grupo de músicos profissionais

e amadores seguiam tocando e compondo. Porém, sem fomentar uma nova geração, o choro poderia ficar ainda mais desconhecido e pouco acessível às gerações futuras. Luciana Rabello, em entrevista dada à mim, narra a história do nascimento da Escola Portátil de Música:

Sabe, uma vez um rapaz petulante chegou perto de mim e de uns amigos e disse em tom de provocação que o choro ia acabar porque quem sabia não tocava mais junto com os jovens. Eu achei aquilo de uma arrogância... Mas depois eu parei e pensei: ele tem razão. Pois a gente deixou de ir às rodas, elas deixam de acontecer publicamente. A gente não tocava mais nos finais de semana, era diferente, entende? Foi uma interrupção, foi um hiato. A coisa mudou. Antes quem ia à roda tocar, ia por prazer e na nossa geração não era mais esse o nosso lazer. Aquele garoto cobrou algo com toda a propriedade pois ele queria aprender e não tinha mais roda pra ele ir. Foi aí que a Cirley perguntou o porque a gente não fazia algo lá na FUNARTE nos sábados de manhã. Foi aí que a gente chamou o Pedrinho, o Celsinho, o pai do Maurício... a gente faz um regional lá, eu disse. Teria só que ter alguém para ensinar cada um dos instrumentos do regional. E foi assim. Mas quando a gente chegou na FUNARTE tinha cinquenta e poucos garotos!! Aquela coisa tinha ido no boca à boca e tinha muita gente neste primeiro dia, o dia 16 de setembro. Era gente demais para você atender como roda. Não dá para ensinar assim, tava um inferno. Aí a gente não sabia direito o que fazer. Foi quando o Maurício sugeriu para que a gente montasse grupos de regionais, vários regionais. Ai eu ia e dava aula de cavaquinho para aquele regional “um”. E depois ia no regional “dois” e via que o cara do violão estava com dificuldade e dizia: ‘Maurício, vai lá que o cara tá com dificuldade nos baixos’. ‘Celsinho, o cara do regional “três” não sabe nem pegar no pandeiro, passa lá’. E era assim, todo o sábado com vários regionais formados em cada canto da sala. Era uma confusão. Tinha gente até na rua, todo o sábado. E foi assim até dezembro quando a sala entrou em obra. E a Cirley já sabendo disso contactou o diretor da UFRJ que nos emprestou uma sala lá, ao lado da sala Cecilia Meirelles. Ficamos de 2001 até 2004 lá na Lapa até que a gente mudou para o Casarão da Glória. Pois a coisa estava crescendo muito, entende? Em 2001 já tinha cento e poucos alunos, logo depois estávamos com 300 alunos. Quando não coube mais na UFRJ virou um projeto cultural. O Hermínio (Bello de Carvalho) que deu esse nome de Escola Portátil. Antes

a gente chamava de Oficina de Choro. Foi aí que se conseguiu patrocínio e se alugou aquela casa da Glória só aos sábados para os 400 e poucos alunos até aquele momento. Foi a partir daí que passou a se chamar de Escola Portátil. Foram abertas 200 vagas novas e tivemos 907 inscritos! Imagina, 907 alunos em 2004. (Luciana Rabello, 17/02/2020)

Os chorões que estavam à frente das oficinas queriam ensinar da mesma maneira que haviam aprendido: na prática, tocando junto. Sem grandes formulações teóricas, sem pré-requisitos que impedissem os jovens de participarem das rodas. Queriam ensinar choro dialogando com a informalidade, do jeito que aprenderam com os mais velhos. Porém sabiam que o contexto cultural, político e social agora era diferente e por isso novas estratégias precisavam ser pensadas.

A Escola nasceu da necessidade que a gente sentiu de transmitir os conhecimentos que a nossa geração recebeu e que não era mais possível de se passar da mesma maneira das gerações anteriores, ou seja, nas rodas de choro, na informalidade. Então a gente precisou organizar melhor isso, sistematizar, transformar num projeto cultural para conseguir atingir as pessoas com mais precisão e com mais competência. (Luciana Rabello, 17/02/2020)

A Escola Portátil permaneceu no casarão da Glória até o ano de 2004 quando passou a funcionar na UNIRIO. Passaram por ela nestes vinte anos de existência cerca de 12 mil alunos que tiveram essa experiência musical e pedagógica diferenciada. Maurício Carrilho justifica da seguinte maneira a existência desta iniciativa:

Essa música sempre foi passada de geração para geração através das rodas de choro, informalmente. E Escola criou uma forma – sem perder a espontaneidade e sem perder a informalidade de ensinar choro. A escola mudou a cena da música no Rio. Em todo lugar que você chega e tem música tocando, você vai encontrar alunos e ex-alunos tocando. (Maurício Carrilho)¹³

¹³ Depoimento de Maurício Carrilho gravado para programa de TV Jornal Futura: Acesso <https://www.youtube.com/watch?v=iNJ4C9ySoDU>

A EPM experimenta uma nova maneira de ensinar música. Em primeiro lugar a escola não é sequencial, ou seja, ela não tem níveis que você vai “vencendo” e “eliminando”. Nas aulas se busca um nivelamento entre as turmas apenas para colocar alunos de forma equivalente na aprendizagem. Mas não há provas de promoção e nem um tempo estipulado para terminar a formação. Você pode ficar frequentando a escola o tempo que desejar. Músicos experientes também chegam à escola para conhecer a linguagem específica do choro. Alguns vindo da formação erudita (como concertistas de orquestras sinfônicas, por exemplo) ou da tradição mais popular do samba. Todos se encontram ali na roda junto dos mestres chorões. Na escola podemos encontrar também uma porcentagem grande de instrumentistas internacionais que resolvem passar uma temporada no Rio para, justamente, vivenciar o choro. Uma música que um dia se aprendeu apenas na roda e hoje ganha uma escola mas sem perder sua informalidade. Isso se faz na prática através da relação entre professores e alunos e entre alunos de diferentes níveis que tocam junto, sem hierarquias. Mas a pergunta sempre volta: É possível se aprender choro na escola?

Eu nunca vi esse conagraçamento entre professore e alunos. Eu nunca vi em nenhuma escola. Assim, todo mundo junto tocando choro. O choro tem que praticar na mesa mas se aprende na escola sim. Mas o melhor lugar para evoluir é mesmo na roda. O choro nasceu desta forma” (Oscar Bolão, percussionista, professor da EPM)¹⁴.

A escola atraiu jovens de fora da cidade. Um dos exemplos mais emblemáticos foi o da *turma de Cordeiro*. Jovens que tocavam na banda da cidade foram estimulados pelo regente a iniciar o estudo do choro. Organizaram assim uma van que viajava todos os sábados trazendo esses jovens. Magno Julio, panderista, nos conta:

Comecei a estudar choro na Escola portátil mesmo em 2002. Sou do interior do Rio e saia de lá as quatro da manhã com um grupo de amigos e um responsável. A gente viajava quatro horas

14 Depoimento de Oscar Bolão, professor da EPM, gravado no programa de TV Jornal Futura. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iNJ4C9ySoDU>

de van até o Rio. O Maurício e a Luciana deram bolsa para essa garotada do interior que tinha entre 8 e 15 anos. E a gente fez esse percurso durante oito anos e depois disso a gente seguiu. Não deu para parar mais (Magno Julio, panderista professor da EPM)¹⁵.

Esse grupo de garotos de Cordeiro que aprenderem choro na EPM formaram, primeiramente, o grupo *Os Matutos*. Depois, já profissionais, estão presentes em inúmeras outras formações como o *Trio Julio* e a *Furiosa Portátil*. Muitos deles se tornaram professores da escola e hoje atuam formando novos instrumentistas.

A Acari Records já lançou 83 CDs nestas duas décadas de existência. Publicou também oito cadernos de partituras além da edição comentada do livro histórico de Alexandre Gonçalves Pinto - *O Animal* - chamado *O Choro*. Essa obra, lançada em 2014, tem preciosos comentários de Nana Vaz de Castro. Todos esses esforços vem viabilizando uma abertura de acesso ao choro. Nos shows, nas rodas e no pátio da escola circulam pessoas de diferentes faixas etárias. Essa característica é bastante lembrada pelos alunos:

Uma das coisas que eu posso destacar é a integração das diversas gerações, sabe? Você vê jovens de 16, 17 anos e vê adultos de 40, 50, 60, 70 e até 80 anos, como eu já tive lá na turma. Essa integração faz bem. Tanto pra nós - que já somos mais maduros - mas também pros jovens. Na verdade o jovem que gosta deste tipo de música, são jovens que respeitam a história das pessoas. A gente vive um momento em que parece que os jovens acham que o mundo começou quando eles nasceram. Não todos, claro. E os jovens que valorizam o choro, o samba entendem que o mundo começou antes e valorizam quem veio antes. Desde que você também não se relacione com esses jovens com um ar professoral. A relação deve ser de igual, com você aprendendo com ele também. Porque a gente aprende e bastante! É um ambiente muito agradável. Sabe, eu sou uma outra pessoa depois de ter conhecido a EPM. (Geraldo de Souza, 57 anos, administrador público, 03/03/2020)

15 Depoimento Magno Julio no Programa Instrumental SESC Brasil. Acesso: (<https://www.instrumentalsescbrasil.org.br/artistas/luciana-rabello/programa-passagem-de-som-em-26-fevereiro-2018>).

Talvez a experiência de sociabilidade não se deva exclusivamente ao modelo da escola mas do próprio jeito de se fazer choro. Em um depoimento num documentário produzido pelo SESC de São Paulo em 2018, Toninho Carrasqueira explica:

A música tem essa coisa de incluir. A gente tá vivendo um momento de muito sofrimento não só no Brasil mas por aí também. E o sofrimento vem muito da exclusão. E a música ela inclui, todo mundo vira um. E a cultura popular seja num grupo de choro, seja no maracatu, seja de bumba meu boi te dá essa sensação de pertencimento. Você pertence a um povo, pertence a uma nação, pertence a uma grande família. Porque ali todo mundo cuida um do outro, todo mundo é sobrinho, todo mundo é irmão. Por isso que a gente tá de bem com a vida... porque ai fora tá tudo uma complicação e aqui todo mundo se sente incluído. E as pessoas que chegarem também vão se sentir abraçada por essa música pois a função dela é essa mesma. O choro tem essa coisa. É uma música de inclusão, é uma música de roda, é uma música que a gente se encontra para festejar a vida, para celebrar a vida” (Toninho Carrasqueira, flautista) ¹⁶.

A maneira de se estudar sem hierarquia, sem cobranças ou competições inverte a maneira de se conceber a vida, o aprendizado e o sentido do cotidiano. Isso aparece em vários depoimentos dos mais variados tipos de alunos. Francisco Bali, de apenas 15 anos, busca explicar a importância da escola da seguinte maneira:

A escola portátil é um espaço muito importante pra mim. Onde eu já fiz muito amigo, já aprendi muita coisa... tanto assim de matéria mesmo de música com os professores mas também com os alunos e tal. Onde cada sábado, eu saio de lá com mais coisa, mais aprendizado. Tipo... que não vem só da sala de aula mas vem do conjunto do Bandão, das rodas. É um pouco isso... é isso. (Francisco Bali, 15 anos, aluno de cavaquinho e percussão, 02/03/2020)

A EPM passou a oferecer cursos específicos para crianças a partir de 2016. Com isso uma grande quantidade de famílias

¹⁶ Depoimento de Toninho Carrasqueira em <https://www.instrumentalsescbrasil.org.br/artistas/luciana-rabello/programa-passagem-de-som-em-26-fevereiro-2018>

passa a frequentar a escola aos sábados. Enquanto os filhos fazem iniciação musical, aulas de flauta, violão e etc, os pais aproveitam o tempo e experimentam também conhecer esse universo nas aulas de instrumentos ou de apreciação musical.

Cara, pra mim a escola portátil ela é tipo um mundo mágico! Que tem elfos cantando e as fadas voando... Aqui você se sente num outro lugar, sabe? Aqui você está fazendo o que você quer, aqui você está fazendo música. E quando a gente tá fazendo música a gente está se voluntariando a fazer algo para o universo. Eu gosto muito da escola portátil. (...) eu gosto muito do bandão, eu faço muitos amigos aqui. E tem uma coisa que eu gosto que nas aulas todo mundo pega um instrumento e no final a gente toca junto, isso é muito legal. (Arthur, 13 anos, aluno de percussão, 07/03/2020)

Para uma infinidade de alunos que não buscam uma formação profissional, a escola oferece a possibilidade de aprender a fazer música em conjunto e de ter uma vivência mais profunda com os saberes musicais. Conhecer os compositores, os estilos, reconhecer as vozes, os naipes e os diferentes instrumentos. Dar atenção aos arranjos, aos diferentes compositores. Em aulas escutamos constantemente dos professores que precisamos apurar nossos ouvidos assim como aprendemos a olhar. Se hoje sabemos diferenciar um quadro de Picasso de outro de Leonardo da Vinci é porque fomos alfabetizados nesta linguagem. Na auditiva, defendem, também podemos ter essa capacidade de ouvir uma gravação e reconhecer quem é o violão de sete cordas. Esses exercícios de escuta nos abrem outras possibilidades de compreensão e apropriação do mundo.

Cheguei na EPM em 2013, numa época difícil da minha vida (...). No começo eu imaginei que não ia gostar. Imagina que seria um ambiente muito acadêmico, com muitos jovens que eu não iria me sentir bem. Mas já no dia do teste de nivelamento minha surpresa foi a melhor possível. Quando eu cheguei lá já conheci uma série de pessoas. Tinha muitos jovens realmente mas tinha muitas pessoas da minha idade com mais de 50 anos. E foi a melhor escolha que eu fiz em toda a minha vida. Primeiro

porque o leque de amigos que eu fiz foi assim “absurdo”, muita gente. Em segundo lugar porque o conhecimento que a gente tem do choro e de outros ritmos foi maravilhoso. Eu não imaginava que pudesse ser assim daquele jeito. Eu não imaginava que o choro tivesse todo esse público (a gente ia a shows com todos os ingressos esgotados, sabe?). Bom, músicos de primeiríssima linha e isso é indiscutível. Lá não é uma oficina qualquer. Lá você tem aula com músicos atuantes da música brasileira. E você convive com pessoas de altíssimo nível. A gente vai aprendendo o que é bom e também quando é ruim... dói no ouvido!

Sabe, passar uma manhã de sábado na Escola Portátil é um privilégio absurdo. As pessoas são legais, o ambiente é ótimo, a música é muito boa. Tudo é bom! E já são sete anos, não consigo largar! Já fiz vários instrumentos, tem coisa que eu me adapto, tem coisas que eu não me adapto... já fiz tudo que você possa imaginar. Tem uma roda de choro que é o meu xodó! Eu chego lá 9h30 e só saio depois do bandão. O Bandão é um complemento incrível, é metade da aula!! É educação musical porque você começa a ouvir de uma outra maneira, sabe? Eu sou uma das pessoas mais entusiasmadas com aquela escola e falo para todos os meus amigos. Porque é muito, muito bom! (Sylvia Palhares, 61 anos, aposentada, aluna de pandeiro e cavaquinho, 03/03/2020)

Uma das coisas que a escola inova é na oferta de um curso aberto à todos os alunos de “apreciação musical”. Trata-se de um momento de escuta conjunta. De choros de variados autores e épocas. Luciana Rabello diz: “Se você deseja tocar choro tem que saber quem foi o *Pelé*, quem foi o *Garrincha* do cavaquinho. Tem que conhecer nomes como o de Canhoto, de Jonas”. Essa informação não se encontra facilmente em lugar nenhum. Nem em escolas, nem na televisão, nem mesmo na internet. Existe uma parte da história do Brasil que não é nunca contada. Por isso a importância de criar esse espaço de escuta e de histórias sobre os que vieram antes e os que estão hoje. Isso faz parte da formação oferecida pela EPM.

Mas talvez o diferencial mais importante da formação musical da EPM seja mesmo a experiência do Bandão. Como dissemos no início do artigo, trata-se de um coletivo que acolhe

todos os alunos de todos os cursos da escola, não importando seu nível de conhecimento. Todas as semanas os professores selecionam obras do repertório tradicional (tanto obras “clássicas” como outras desconhecidas) ao lado de composições contemporâneas, muitas delas compostas e arranjadas exclusivamente para o *Bandão*. Os alunos recebem as partituras pelo e-mail e depois estudam nas aulas coletivas dos seus naipes. No final da manhã, entre 12h e 13h, se forma o Bandão com a percussão ao fundo, violões, bandolins, cavaquinhos e depois cordas à direita e os sopros à esquerda. Para assistir o afamado ensaio aberto, uma quantidade grande de turistas, amantes do choro e familiares dos alunos. Não tem caráter de apresentação a não ser no final de cada semestre onde visitas ilustres – como Dori Caymmi ou Paulo Cesar Pinheiro – que chegam para escutar suas próprias obras. Mas os Bandões semanais são ensaios onde os maestros param, dão novas indicações e mostram como se dá a construção – a fazedura – da música. No Bandão é a vivência de conjunto mais marcante.

Eu escolhi o pandeiro porque eu já tinha algum contato com o instrumento (...) e já na minha primeira aula de pandeiro na EPM eu já fui pro Bandão. Eu até fiquei meio assim, não sabia se era pra eu ir. Aí o André [meu marido] me estimulou e disse que eu tinha que ir, que eu tinha que começar o curso e já ir pro Bandão. E isso foi muito bom porque era lá que eu percebia se o que eu aprendia na sala de aula estava funcionando ali com a orquestra. E o Bandão ele é muito estimulante porque você tem a sensação de que você faz parte de algo maior, dá uma ‘emoçãozinha’ porque você vê que você tá tocando, acompanhando. Enquanto didática, é perfeito. E ali eu encontro a galerinha do carnaval que é sempre muito gostoso. (Mariana Lamego, 43 anos, professora universitária, 04/03/2020)

Ao lado destes alunos que tomam o primeiro contato com a música, temos também os alunos que já trabalham com música de maneira amadora ou profissional. Isso nos leva a pensar a “cena”¹⁷ do choro não como algo imóvel, com sujeitos fixos. E sim

17 Existe um debate entre os etnomusicólogos em torno ao conceito de “cena” que

como um “circuito” (Fonseca, 2010) onde instrumentistas que tocam choro numa roda pertencem, ao mesmo tempo, à grupo de maracatu, à uma banda de rock ou um grupo de fanfarra que toca no carnaval. Por isso a abrangência da escola não atinge apenas as manifestações ligadas ao choro. Apenas como hipótese a ser verificada, podemos relacionar as recentes mudanças ocorridas no carnaval de rua no Rio - com o crescimento dos blocos e fanfarras - ao aumento de alunos interessados pelos naipes de metais da escola. Quando olhados, os dados e números dos inscitos nos diferentes instrumentos, a procura por aulas de trompete, trompa e tuba tem uma característica particular que não acompanha a curva dos instrumentos ligados tradicionalmente ao choro. Esse estudo mais detalhado faremos em outro momento mas vale a pena pensar nesta rede de formação relacionando outros movimentos culturais da cidade de maneira sobreposta.

Bom, o meu instrumento é o trombonito (...) Eu comecei a tocá-lo no carnaval depois de ter tocado surdo, trompete eu acabei com ele. Ele me influenciou muito em eu ter a minha banda que são Os Trombetas e depois eu comecei a estudar mais, apurar mais a minha relação com o instrumento. Aí a Escola Portátil ela vem neste contexto em duas direções: primeiro no aprimoramento na técnica da leitura e segundo no conhecimento de um universo musical que me era muito incógnito. Na verdade a minha atuação no Céu da Terra me trazia um pouco de cultura popular, de maxixe, marchinha, rancho e coisas do carnaval brasileiro e os Trombetas tem uma pegada mais dos anos 70, rockroll e eu fiquei muito neste universo da fanfarra e adaptação de músicas de outros universos para o universo da fanfarra além de composição de músicas próprias que é a base da banda. Por isso eu tinha um conhecimento muito pequeno de choro e isso me incomodava bastante pois eu sabia que meu instrumento que é de sopro tem uma origem forte no choro. E tem também no choro parte da própria história da nossa cidade. E foi isso que me levou a EPM. Aprimoramento do instrumento e o conhecimento do universo do choro e a gente se achou ali também. Começamos a ouvir muito choro em casa e isso é muito legal. (...) Tem muita gente do carnaval que vai a EPM buscar aprimoramento. Mas é um público

seria, segundo Cambria (2017) um conceito que não levaria em conta a complexidade da cidades na atualidade. Para saber mais ver “Cenas musicais: reflexões a partir da etnomusicologia. CAMBRIA, 2017.

muito diversificado. E eu acho isso muito legal. Por exemplo, tem na minha turma um cara que é bombeiro que toca desde os sete anos o trombone. O próprio professor era bombeiro e tem essa pegada de uma escola mais militar que vai parar no choro. Tem gente que tocava no carnaval e não quer mais tocar e passou a tocar na EPM e em suas bandas. É uma turma muito variada e tem, claro, muita gente do carnaval”. (André Novaes, 40 anos, professor universitário e membro da Banda Os Trombetas, 05/03/2020)

Talvez a história mais marcante da presença de músicos profissionais na EPM seja mesmo da flautista japonesa Naomi Kumamoto. Nascida em Kobe, ela se forma na Universidade de Pedagogia de Osaka e passa a trabalhar em várias orquestras sinfônicas do seu país, com o repertório exclusivamente erudito. Em uma turnê pelo Japão, o violonista Maurício Carrilho conhece a instrumentista e escreve para ela o choro “Noami vai pro Rio” convidando-a para visitar o Brasil e conhecer mais o choro. Poucos dias depois a flautista compôs seu primeiro choro em resposta e intitulou: “Me espere no Rio”. Chegou por aqui em 2001 para uma temporada de apenas três meses e logo entrou em estúdio para gravar a série “Princípios do Choro” da Acari Records. Depois voltou ao Japão e criou lá a primeira roda de choro do país na cidade de Osaka na loja de discos Chove Chuva – especializada em música brasileira. Organizou também uma biblioteca de partituras e uma série de shows e turnês de choro pelo país do sol nascente. Gravou pela Acari seu primeiro disco de composições próprias em 2003. Em 2004, apaixonada pelo choro, se muda definitivamente para o Brasil e passa a atuar fortemente no circuito do choro em gravações, festivais e turnês participando de vários grupos. Está a frente da EPM como professora de flauta transversal.

Últimos acordes de uma provisória consideração final

Este capítulo buscou retratar uma realidade cotidiana nem sempre conhecida dos cariocas: a vida da Escola Portátil de Música. Buscou também apresentar o Bandão que é um tipo de

ensaio aberto que reúne todos os alunos e alunas da escola nos finais das manhãs de sábado no pátio da UNIRIO, na Urca. Esse evento se torna, a cada semestre, mais importante na cena turística da cidade, atraindo visitantes de dentro e de fora do país. Para apresentar essa importante iniciativa, descrevemos o contexto de formação da EPM e os caminhos musicais e políticos que um grupo de chorões optou trilhar para que o gênero pudesse ter espaço e público para crescer e mostrar todas as suas potencialidades: uma enormidade de obras que foram escritas e esquecidas pelos instrumentistas ao lado de uma safra igualmente interessante e rica de novos compositores contemporâneos. Para isso esses fundadores da EPM articularam algumas frentes de resistência. Criaram uma gravadora, uma Casa do Choro para acolher shows, rodas, aulas, encontros e um arquivo astronômico de fonogramas e partituras. Mas ao lado de toda essa iniciativa, eles criaram uma escola que pudesse formar novos chorões e também novos amantes do choro, público capaz de apreciar essa música tão complexa. A turma da EPM foi testemunha ocular de todo esse movimento que foi anunciado por Ary Vasconcelos desde o final da década de 1970. Conheciam os mecanismos do mercado e a voracidade das gravadoras em produzir um produto pouco comprometido com os desejos dos artistas. Viram como ficaram sozinhos e compreenderam como poderiam atuar - pela fresta - para mudar o rumo desta história. O resultado é esse: uma escola com uma didática inovadora e um circuito potente de choro que cresce ano após ano. Este circuito não é alimentado apenas por um mercado de shows e lançamento de discos, e também através da criação de um público que gosta de choro, que aprende a tocar (mesmo que de maneira amadora) e, por isso, reconhece o valor do gênero e dos músicos profissionais. Desta maneira uma nova geração pode aparecer pois tem espaço de aprendizado, de gravação e de shows com um público conhecedor e amável. O circuito assim tem uma base minimamente sólida para se expandir e alcançar novos mercados fora do Rio e do Brasil. Mas isso é assunto para um próximo artigo. Por hora apenas deixamos o depoimento da turista que, arrebatada, descreve o Rio de Janeiro que conheceu:

A música debaixo das árvores foi a melhor surpresa daquele sábado de manhã. Tinha algo de inesperado naquele som que parecia sair de um encontro informal entre músicos. Mas, sentada perto da roda de choro, era perceptível que não havia nada de casual naquela banda. Tudo funcionava perfeitamente e era fascinante aquele mergulho em Rio de Janeiro que soava ancestral ao mesmo tempo moderno” (Bia Castelo, 51 anos, advogada turista paulistana, 26/03/2020)

Referências

ANDRADE, Julia. Seguindo as pegadas do Animal: o choro através do livro de Alexandre Gonçalves Pinto. *ANAIS do SIGEOLITERARTE* – Simpósio Internacional de Geografia, Literatura e Arte, 2019.

ANDRADE, Julia. Primeiras Histórias – o mestre e a rapaziada: o movimento do choro no Rio através de um documentário. *Revista Espaço e Cultura*, n. 50, 2021.

ARAGÃO, Pedro *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro – Rio de Janeiro: Folha Seca*, 2013.

AZEVEDO, Ana Francisca. Geografia e Música: a tocadora da roda de Giacometti. In.: AZEVEDO, FURLANETTO; DUARTE (org.). *Geografias Culturais da Música*. Guimarães, Portugal, 2018.

CARVALHO, Anna Paes. *Enciclopédia Ilustrada do Choro no século XIX*. Mimeo s.n 2005.

COSTA, Pablo e DOZENA, Alessandro. Espaços do choro em Natal – RN: um olhar geográfico. *Revista Espacialidades*, v. 5, n. 4, 2012.

CROZAT, Dominique. Jogos e Ambiguidades da construção musical das identidades espaciais. In.: DOZENA, Alessandro (org.). *Geografia e Música: diálogos*. Natal: EDUFRN, 2019.

DOZENA, Alessandro (org.) *Geografia e Música: diálogos*. Natal: EDUFRN, 2019.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. Circuitos Musicais de Januária: fonografia e performance. In: *Seminários de Cultura Popular*. Organização: Maria Laura Cavalcanti e Renata de Sá Gonçalves, PPGSA/UFRJ, Rio de Janeiro, 2010.

PANITZ, Lucas. Práticas Musicais, representações e transterritorialidades em rede entre Argentina, Brasil e Uruguai. In: DOZENA, Alessandro (org.). *Geografia e Música: diálogos*. Natal: EDUFRN, 2019.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso etc: história e inventário do choro*. S.l: Editora do autor, 1984.

WISNIK, José Miguel; SQUEFF, Enio. *Música: o Nacional e o popular*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

Fontes orais

Arthur. Depoimento concedido à Julia Andrade em 07 de março de 2020.

BALI, Francisco. Depoimento concedido à Julia Andrade em 02 de março de 2020.

CASTELO, Bia. Depoimento concedido à Julia Andrade em 26 de março de 2020.

LAMEGO, Mariana. Depoimento concedido à Julia Andrade em 04 de março de 2020.

NOVAES, André. Depoimento concedido à Julia Andrade em 05 de março de 2020.

RABELLO, Luciana. Depoimento concedido à Julia Andrade em 17 de março de 2020.

SOUZA, Geraldo de. Depoimento concedido à Julia Andrade em 03 de março de 2020.

Sobre os autores

Amanda Danelli Costa é bacharela e licenciada em história pela UERJ, mestra e doutora em História Social da Cultura pela PUC-Rio, é professora adjunta do Departamento de Turismo da UERJ, membra da Comunidade de Estudos em Teoria da História (COMUM/UERJ) e do Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque (LABELLE/UERJ).

André Barcelos Damasceno Daibert é bacharela em Turismo pela UFJF, mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais pela FGV, doutor em Planejamento Urbano e Regional pela UFRJ, é professor adjunto do Departamento de Turismo da UFJF.

Antonio Edmilson Martins Rodrigues é historiador formado pela UFF, livre-docente pela UERJ, é professor aposentado dos departamentos de História da PUC-Rio, UFF e UERJ.

Carla Conceição Lana Fraga é bacharela em Turismo pela UFJF, mestra e doutora em Ciências em Engenharia de Transportes pelo PET/COPPE/UFRJ. É professora associada do Departamento de Turismo da UFJF, coordena o Grupo de Pesquisa Transportes e Turismo (GPTT), e é membra da Academia Internacional para o Desenvolvimento da Pesquisa em Turismo no Brasil (ABRATUR).

Caroline Martins de Melo Bottino é bacharela em Turismo pela UVA, mestra em Bens Culturais e Projetos Sociais pela FGV, doutora e Antropologia pela UFF, é professora adjunta do Departamento de Turismo da UERJ e membra do Laboratório de Antropologia do Lúdico e do Sagrado do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional – UFRJ.

Celso Corrêa Pinto de Castro é bacharel em Ciências Sociais pela UFRJ, mestre e doutor em Antropologia Social pelo Museu Nacional – UFRJ, é professor titular da FGV e pesquisador do CPDOC/FGV.

Danilo Fontes é bacharel em Turismo pela UFS e mestre pelo programa de Pós-graduação em Turismo da UFF.

Isabella Vicente Perrotta é designer pela ESDI/UERJ, mestra em Design pela PUC-Rio e doutora em História, Política e Bens Culturais pela FGV. É professora adjunta da ESPM-Rio e membra dos grupos de pesquisa HisTur/UFF e LEMBRAR/ESPM-Rio, além de integrar a Rede Iberoamericana de Economia Criativa.

Julia Santos Cossermelli de Andrade é bacharela em Geografia pela USP, mestra e doutora em Geografia pela USP, sendo o doutorado em co-tutela com a Universidade de Paris 1 Panthéon Sorbonne. É professora associada do Departamento de Geografia Humana da UERJ e coordena o Viramundo: Laboratório de Geografias Populares.

Lara Jogaib Nunes é bacharela em Jornalismo pela PUC-Rio, licenciada em História pelo Instituto Superior de Educação La Salle, mestra e doutora em História Social pela UNIRIO.

Leila Bianchi Aguiar é bacharela em História pela UFF, mestra em História Social pela UFRJ, doutora em História Social pela UFF. É professora associada do Departamento de História da UNIRIO e pesquisadora do Núcleo de Documentação, História e Memória (NUMEM/UNIRIO), onde co-coordena o Grupo de Pesquisa em Políticas de preservação do Patrimônio Cultural.

Luciene Pereira Carris Cardoso é bacharela e licenciada em História pela UERJ, mestra e doutora em História Política pela UERJ. Realizou estágio de pós-doutoramento no Laboratório de Geografia Política da FFLCH/USP (2013) e em História Social na PUC-Rio (2019).

Natasha de Souza Barboza é bacharela e licenciada em Geografia pela UERJ e mestra em Geografia pela UERJ. É professora de Geografia da educação básica na rede municipal de Maricá.

Ricardo Ferreira Freitas é bacharel em Comunicação Social pela UERJ, mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ e doutor em Sociologia pela Université Paris V (René Descartes). É professor titular da Faculdade de Comunicação Social da UERJ e coordena o Grupo de Pesquisa Comunicação urbana, consumo e eventos.


Roberto Vilela Elias é bacharel e licenciado em Ciências Sociais pela UFRJ, mestre e doutor em Comunicação pela UERJ. É professor de Sociologia e pesquisador associado do Laboratório de Comunicação, Cidade e Consumo (LACON/UERJ).

Ulisses da Silva Fernandes é licenciado em Geografia pela UFRJ, mestre em Geografia pela UERJ e doutor em Geografia pela UFF. É professor associado do Departamento de Geografia Humana da UERJ.

Valéria Guimarães é bacharela e licenciada em História pela UFRJ, bacharela em Turismo pela UniverCidade, mestra em História Social pela UFRJ e doutora em História Comparada pela UFRJ. É professora adjunta da Faculdade de Hotelaria e Turismo

da UFF, coordena o Grupo de Pesquisa História do Turismo (HisTur).

Vera Lúcia Bógea Borges é bacharela em História pela UERJ, mestra e doutora em História Política pela UERJ. É professora associada da Faculdade de Turismo da UNIRIO.

 (27) 99648-6399

 facebook.com/EditoraMilfontes

 @espacomilfontes

Conheça mais sobre a Editora Milfontes.
Acesse nosso site e descubra as novidades que preparamos para Você.
Editora Milfontes, a cada livro uma nova descoberta!



Este impresso foi composto utilizando-se as famílias tipográficas
Cormorant Garamond e Minion Pro.

É permitida a reprodução parcial desta obra, desde que citada
a fonte e que não seja para qualquer fim comercial.



M I L F O N T E S