PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC - SP

Rogério Souza Silva

Modernidade em desalinho: costumes, cotidiano e linguagens na obra humorística de Raul Pederneiras (1898-1936)

DOUTORADO EM HISTÓRIA

SÃO PAULO

2014

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC - SP

Rogério Souza Silva

Modernidade em desalinho: costumes, cotidiano e linguagens na obra humorística de Raul Pederneiras (1898-1936)

DOUTORADO EM HISTÓRIA

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de DOUTOR em História, sob a orientação da Professora Doutora Heloísa de Faria Cruz.

SÃO PAULO

2014

Banca Examinadora

_____

_____

_____

_____

_____

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que citada a fonte.

São Paulo, ____ de _____ de _____.

_____

Aos sonhos que me impulsionaram e nunca me deixaram desistir.

AGRADECIMENTOS

A história deste trabalho começa no ano 2000, quando realizei uma viagem ao Rio de Janeiro para fazer uma pesquisa no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e na Biblioteca Nacional sobre a questão do Acre na imprensa do começo do século XX, e tive um contato mais profundo, pela primeira vez, com as revistas ilustradas da então capital do país – em especial *O Malho* e a *Revista da Semana*. Ao mergulhar em suas páginas, fiquei encantado com as caricaturas feitas pelos artistas daqueles semanários e resolvi transformá-las no objeto do meu futuro trabalho de doutorado.

Ao voltar para Aracaju (SE), onde residia na época, por conta das minhas atividades docentes na Universidade Federal de Sergipe (UFS), estava com uma série de ideias em mente. A primeira delas seria um estudo integral dessas publicações, com o objetivo de ver seus discursos e imagens (caricaturas e fotografias) sobre o modelo de modernidade que ali se impunha, olhando o período inicial da República, incorporando também as revistas *Fon-Fon!* e *Careta*. Tempos depois, em um segundo momento, reduzi o estudo de maneira significativa, e iniciei uma discussão apenas sobre caricaturas, tendo como foco as produções caricaturais de Raul Pederneiras, Calixto Cordeiro[1], J. Carlos e Alfredo Storni. Por fim, o último formato, que aparece nesta tese, centralizou a discussão na produção humorística de Raul.

Nesse espaço de mais de uma década, tive a oportunidade de ler muito sobre o assunto, descobrir fontes, participar de eventos e conhecer pesquisadores. Esses anos foram muito importantes para o meu amadurecimento pessoal e intelectual. As buscas por oportunidades profissionais me levaram de Franca (SP), onde fiz graduação e mestrado na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), para o estado de Sergipe, onde trabalhei como professor substituto por dois anos e meio. Em seguida, mudei para a cidade de Santo Antônio de Jesus (BA), e trabalhei no *campus* V da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e na Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), em Ilhéus (BA). Atualmente, resido em Salvador e atuo no Departamento de Educação, *campus* XIV, da UNEB, em Conceição do Coité (BA).

Em 1998, tive o prazer de conhecer e conversar, por alguns momentos, com o Professor Doutor Milton Santos, e ele me falou da relação entre tempo, vivência e conhecimento, mostrando-se muito indisposto com as exigências, cada vez maiores, de produção de dissertações e teses. Quando lhe falei das minhas intenções de realizar o

[1] Ao longo deste trabalho, será usada essa forma de escrever o nome do autor. Muitas pesquisas usam a forma como Calixto Cordeiro assinava suas caricaturas: K.Lixto.

doutorado logo após o mestrado, ele me disse a seguinte frase: “Espere a poeira baixar, vá ler outras coisas, viajar e viver...”. Em nenhum momento creio que essas palavras tenham uma aplicação universal, porém, o conselho encaixou-se com perfeição ao que vivi nos anos seguintes. E é ao grande geógrafo que faço o meu primeiro agradecimento.

Quero deixar clara a minha gratidão aos meus professores da UNESP, que me apontaram os primeiros caminhos e possibilidades na carreira intelectual e acadêmica.

Em meio a tantos lugares em que já trabalhei, quero agradecer ao Departamento de Educação da UNEB XIV, em nome da Professora Joselita Alves Gabriel da Silva (diretora departamental) e do Professor Doutor Aldo José Morais Silva (coordenador do Colegiado de História), por ter me liberado por quatro anos para que eu pudesse me dedicar integralmente à pesquisa.

Os anos vividos na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) foram gratificantes. Quero agradecer às Professoras Doutoras Yvone Dias Avelino, Maria Antonieta Martines Antonacci, Maria Odila Leite da Silva Dias e Silvia Helena Simões Borelli, pelas brilhantes disciplinas ministradas durante o primeiro ano do doutorado. Agradeço, ainda, à coordenação do Programa de Pós-Graduação em História, em nome da Professora Doutora Maria do Rosário da Cunha Peixoto. As sugestões e indicações bibliográficas dadas pelos professores doutores Amilcar Torrão e Marcos A. Silva, durante o exame de qualificação - em dezembro de 2012 -, ajudaram, de maneira significativa, na arrancada final da pesquisa. Ademais, este trabalho deve muito aos conselhos, correções, observações e leituras da Professora Doutora Heloísa de Faria Cruz, minha orientadora, que ajudou a despertar, nas minhas reflexões, possibilidades novas na abordagem da caricatura de Raul Pederneiras, dando ênfase à questão da imprensa.

Esses anos tiveram como um de seus pontos interessantes os novos colegas que apareceram em minha vida. Seminários, discussões e trocas de ideias foram muito engrandecedores. Quero agradecer, em especial, à Rose Silveira, que além de competente doutoranda, é uma pessoa com uma capacidade de solidariedade rara hoje em dia. Sou também grato à Biblioteca Nadir Gouvêa Kfouri e ao Centro de Documentação e Informação Científica (CEDIC) e seus respectivos funcionários, pela atenção às minhas solicitações. Não devo esquecer-me dos técnicos da Secretária de Bolsas e Convênios pelas informações que sempre pedia, seja da bolsa proporcionada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), para as mensalidades, seja da bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE).

O Rio de Janeiro, cidade natal de Raul Pederneiras, teve o papel fundamental de seus diferentes acervos públicos. As fontes encontradas na Fundação Casa de Rui Barbosa, especialmente a coleção da revista *D. Quixote* e um livro de poesia escrito por Raul, foram vitais para compor o perfil intelectual do autor. Na Biblioteca Nacional, pude ter contato com revistas e jornais que ajudaram a completar as lacunas existentes em minha coleção particular de publicações nas quais o autor atuou.

A fase internacional da pesquisa teve como personagem principal a Professora Doutora Sílvia Capanema Pereira de Almeida, da Universidade de Paris XIII. Sua atenção foi muito grande desde o começo, com leituras e observações dos meus textos. E sua ênfase para que o impacto da Primeira Guerra Mundial na mentalidade de intelectuais brasileiros fosse discutido no universo da caricatura deu um tom bastante interessante à tese. A ida para a França deu-me a oportunidade de analisar fontes da caricatura francesa do final do século XIX e início do século XX. A *Bibliothèque Nationale de France* (BnF) e a *Bibliothèque Historique de la Ville de Paris* (BHVP) deram a possibilidade de acesso a fontes de grande valor para estabelecer um diálogo com a produção caricatural brasileira. A Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), por sua vez, contribuiu com sua coleção de revistas de caricaturas, em especial as que possuem criações de autores que também aturam no Brasil, como Raphael Bordallo Pinheiro e Celso Hermínio de Freitas Carneiro.

Por fim, não posso deixar de mencionar que, em todos esses anos de preparação da tese, conheci pessoas (dentro e fora da vida acadêmica) que estiveram comigo em diferentes momentos, ouvindo minhas questões profissionais e pessoais. Devo lembrar, neste momento, da amiga Professora Doutora Cristina Carvalho dos Santos, da UNEB, que, em agradáveis almoços na cidade de Salvador, deu atenção às descrições sobre a minha pesquisa. Igual menção devo fazer à Ingrid Katze, que além de afeto, dividiu comigo leituras e ideias sobre as artes nas sociedades ocidentais, e à Daniela Baldovi, que fez meus dias em São Paulo ficarem mais doces.

SILVA, Rogério Souza. **Modernidade em desalinho: costumes, cotidiano e linguagens na obra humorística de Raul Pederneiras (1898-1936)**.

RESUMO

A presente tese realiza uma discussão da produção humorística de Raul Pederneiras. O marco inicial da pesquisa é o ano de 1898, quando o artista publicou a sua primeira caricatura, em *O Mercurio*. Os aspectos de modernidade do espaço urbano carioca estavam entre os seus temas prediletos. Ele notava o grande abismo existente entre uma modernidade vista como ideal, que tinha como modelo o mundo do Atlântico Norte, e a sua aplicação à realidade brasileira. Porém, sua visão era global e as questões internacionais estavam entre as suas preocupações. Além de caricaturista, Raul Pederneiras foi autor de textos de humor de grande qualidade, conseguindo brincar com as palavras e fazer inúmeros trocadilhos. Ele era um personagem multifacetado, o que o tornava mais interessante. Entre as suas atividades, podem ser incluídas as de jornalista, teatrólogo, poeta, pintor de quadros, compositor, reclamista, delegado de polícia e professor de direito internacional, tendo escrito vários livros na sua carreira. O marco final da pesquisa é o ano de 1936, quando Raul publicou o seu último livro, intitulado *Musa travessa: ruma de rimas sem rumo*, já havendo claros sinais de queda em sua produção artística e intelectual. Nesse momento histórico, nota-se um olhar do humorista para os processos de mudanças pelos quais o país passava naquele contexto.

Palavras-chave: Raul Pederneiras. História cultural. Modernidade. Humor. Caricatura.

SILVA, Rogério Souza. **Modernity in disarray: customs, daily life and language in the humorous work of Raul Pederneiras (1898-1936)**.

ABSTRACT

This thesis performs a discussion of the humorous production of Raul Pederneiras. The starting point of the research is the year 1898, when the artist published his first caricature, in *O Mercurio*. Aspects of modern urban area of Rio de Janeiro were among his favorite subjects. He noted the wide gap between a modernity seen as ideal, which was modeled on the North Atlantic world, and its application to the Brazilian reality. But his vision was global and international issues were among their concerns. Besides caricaturist, Raul Pederneiras wrote texts of humor with high quality, getting to play with words and making numerous puns. He was a multifaceted character, which made it more interesting. Among its activities, may be included journalist, playwright, poet, painter, composer, propagandist, police officer and professor of international law, having written several books in his career. The final milestone of the research is the year 1936, when Raul published his latest book, titled *Musa travessa: ruma de rimas sem rumo*, having already clear signs of decline in his artistic and intellectual production. In this historical moment, there is a look of the comedian to the change process by which the country was in that context.

Key-words: Raul Pederneiras. Cultural history. Modernity. Humor. Caricature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 *O flirt* 56
Figura 2 *Ambições* 63
Figura 3 *ORDENS RIGOROSAS* 79
Figura 4 *NÃO PODE!* 79
Figura 5 *A PINTURA MUNICIPAL* 83
Figura 6 *A multa da Prefeitura* 83
Figura 7 *Dr. Passos* 85
Figura 8 *OS PASSOS MILAGROSOS* 85
Figura 9 *E' AGORA* 87
Figura 10 *HYGIENE CABELLUDA* 87
Figura 11 *EFFEITOS FUTUROS* 88
Figura 12 Capa de *SCENAS DA VIDA CARIOCA* 90
Figura 13 *A RIR...* 92
Figura 14 *APUROS DE UM CALUNGA* 106
Figura 15 *VIVA A PENHA!* 110
Figura 16 *UM BARRACÃO DE MENOS* 112
Figura 17 *Encantados por Tina* 113
Figura 18 *UM "CHÔRO" ALEGRE* 114
Figura 19 *O DEMOCRÁTICO BONDE* 114
Figura 20 *LYRISMO* 115
Figura 21 *PHOTO-MANÍA* 118
Figura 22 *CONFERENCIA DO "FON-FON"* 120
Figura 23 Raul e Calixto no palco 120
Figura 24 *Festival Teatral do Centro Carioca.* 121
Figura 25 Raul entre amigos 123
Figura 26 Raul violeiro 124
Figura 27 Escultura de Raul 125
Figura 28 Raul no Carnaval 126
Figura 29 Raul no Palace Hotel 127
Figura 30 Raul e Santos Dumont 128
Figura 31 *A sociedade carioca ao casal Rocuant* 129
Figura 32 *O Calouro-Artista* 131

Figura 33 Raul na ABI 133
Figura 34 *O Badalo* 142
Figura 35 *A Modinha* 142
Figura 36 *ACROBATA DA DOR* 150
Figura 37 *SAUDADE ESTÉRIL* 150
Figura 38 *Tabolêtas* 153
Figura 39 *Turismo pitoresco...* 153
Figura 40 *UM TROCADILHO DE SUA EXCELLENCIA* 155
Figura 41 *FARINHA ROBINSON* 156
Figura 42 *CASA BOREL & C.* 157
Figura 43 *O TROCADILHO* 163
Figura 44 *DOIS SENTIDOS* 165
Figura 45 *POBRES CEGOS!* 166
Figura 46 *A ARTE DA CELULLÓIDE: programa certo de quasi todos os "films"* . 167
Figura 47 *OS NOVOS HEROES DO CINEMA* 171
Figura 48 *DESCOMPOSTURA* 175
Figura 49 *MODERNISMO* 177
Figura 50 *MODERNISMO* 177
Figura 51 Capa da revista *Avança!* 180
Figura 52 *UMA TRANSFORMAÇÃO* 188
Figura 53 *Em busca de homens honestos* 190
Figura 54 *TUDO PASSA SOBRE A TERRA...* 192
Figura 55 *No Acre* 193
Figura 56 *Pessimismo?* 199
Figura 57 *Pra onde?* 200
Figura 58 *REPRESENTAÇÃO NACIONAL* 201
Figura 59 *No Acre* 202
Figura 60 *NA PROCISSÃO DE TIRADENTES* 219
Figura 61 *A GRÈVE* 220
Figura 62 *VICTORIA CERTA* 222
Figura 63 *SUBLIME IGNORANCIA* 223
Figura 64 *DEPOIS DA FESTA* 224
Figura 65 *A fome no norte* 225
Figura 66 *A fome no norte* 226

Figura 67 *POBRE CHINA!* 228
Figura 68 *Os Successos de Venezuela* 230
Figura 69 *ALERTA!* 232
Figura 70 *FRACO E SEM FORÇAS* 232
Figura 71 *7 DE SETEMBRO* 233
Figura 72 *Idylio Al.. Acre* 234
Figura 73 *A PANDEGA DO ACRE* 235
Figura 74 *O GRANDE BRAZ* 238
Figura 75 A mulher-República 243
Figura 76 *MEDICINA PRATICA* 246
Figura 77 *Tinha de ser* 246
Figura 78 *AQUI JAZ O SUFRAGIO NACIONAL* 249
Figura 79 *E VIVA A PENHA!* 249
Figura 80 *A EMPAFIA DO BATRACHIO* 251
Figura 81 *OS "GIGOLÔS" DA VELHA REPÚBLICA* 252
Figura 82 *SERA' DESTA VEZ?* 252
Figura 83 *NACIONALISMO* 261
Figura 84 *NA BOTICA MAIS PRÓXIMA* 263
Figura 85 *SO'!* 264
Figura 86 *Hohenzolofernes* 265
Figura 87 *Kolossal!* 265
Figura 88 *German tango* 266
Figura 89 *A higher pile* 266
Figura 90 *A ULTIMA ETAPA* 267
Figura 91 *A destruição de um dirigível* 270
Figura 92 *LA VOIX DE DIEU* 270
Figura 93 *ALERTA! PALAVRAS DO CHEFE DA NAÇÃO* 272
Figura 94 *A VOZ DA HUMANIDADE* 272
Figura 95 *CONTRA A CARNIFICINA EUROPÉA!* 273
Figura 96 *Roma Arco de Tito* 277
Figura 97 *Decadencia da cultura* 280
Figura 98 *PRETO NO BRANCO* 280
Figura 99 Na Exposição Nacional 292
Figura 100 Chico Pindoba sonhando 294

Figura 101 *PRATICA FORENSE* 300
Figura 102 *O FURO NO FÔRO* 301
Figura 103 *A LICENÇA* 302
Figura 104 *UM POUCO DE CÊRA* 303
Figura 105 *SCENAS DA VIDA CARIOCA* 305
Figura 106 *BALÃO DORMITORIO* 308
Figura 107 *DOCE ENGANO D'ALMA* 308
Figura 108 *AS PROVIDENCIAS* 309
Figura 109 *Os hidrômetros* 313
Figura 110 *A MODA* 315
Figura 111 *PROGRESSO* 315
Figura 112 *Algumas figuras de hontem* 317
Figura 113 *TIPOS DE OUTR'ORA* 317
Figura 114 *OBRAS DO PROGRESSO...* 318
Figura 115 *AS PRAGAS DA CIDADE* 321
Figura 116 *COMO SE DORME NAS RUAS DA CIDADE* 322
Figura 117 *Gente distrahida* 324
Figura 118 *ATRAPALHAÇÕES...* 325
Figura 119 *A arte da espera* 326
Figura 120 *A Serenata e suas variações* 327
Figura 121 *A bisca em família* 329
Figura 122 *RECITATIVO AO PIANO* 330
Figura 123 *CONTRASTE* 331
Figura 124 *Um moço engraçado* 332
Figura 125 *UM GENIO...* 334
Figura 126 *OS NOIVOS* 335
Figura 127 *O classico sofá* 336
Figura 128 *O CANTO DO CYSNE...* 337
Figura 129 *O CASAMENTO* 338
Figura 130 *O MENINO PRODIGIO* 339
Figura 131 *Martyrio dos recem-nascidos* 339
Figura 132 *Os meninos terriveis* 340
Figura 133 *AO PÉ DA LETTRA* 341
Figura 134 *PELA MORAL* 342

Figura 135 *A HISTORIA E A LEGENDA* 343
Figura 136 *Suffragistas*..... 344
Figura 137 *A mulher progride* 345
Figura 138 *OS BONS COSTUMES* 346
Figura 139 *Sem querer... Scenas quotidianas e quotinoturnas* 348
Figura 140 *O ANDROGYNO* 348
Figura 141 *A VARIAÇÃO DA EDADE* 349
Figura 142 *A suppressão dos mictorios* 351
Figura 143 *A CORTEZIA* 351
Figura 144 *O titulo chronico e popular* 353
Figura 145 *O ORGULHO INDIGENA* 354
Figura 146 *O GANCHO (Conto para creanças de mais de vinte annos)* 355
Figura 147 *QUANDO NÃO SE ESPERA (CONTO SEM TEXTO)* 356
Figura 148 *Os grandes projectos* 357
Figura 149 *O BANQUETE DA PREFEITURA (Instantaneo de um funcionario apanhado a beira da calçada)* 358
Figura 150 *BANQUETES PRESIDENCIAES* 359
Figura 151 *NO BANQUETE DO CASINO* 360
Figura 152 *AS PROMPTIDÕES* 361
Figura 153 *ACABOU-SE* 362
Figura 154 *Na rua do Ouvidor* 363
Figura 155 *A JOGATINA* 364
Figura 156 *O casal* 365
Figura 157 *Soldado negro* 367
Figura 158 *INSTRUCÇÃO PUBBLICA* 367
Figura 159 *A MODA* 367
Figura 160 *VAIDADE FEMININA* 368
Figura 161 *Os interessados* 369
Figura 162 *SAMBA* 370
Figura 163 *Pêllos..... Cabêllos* 372
Figura 164 *A mulata* 373
Figura 165 *Liberdade... Igualdade... Fraternidade...* 374
Figura 166 *FAMILIA FUTÚRA* 376
Figura 167 *Campeões* 376

Figura 168 *O CORPO EM PEDAÇOS...* 376
Figura 169 *A GRANDE MANÍA: como se perde a bola* 381
Figura 170 *A GRANDE MANÍA e sua influencia febril até numa caixa de fósforos* .. 382
Figura 171 *O CALÇAMENTO DA RUA DO OUVIDOR* 382
Figura 172 *SOLITARIOS...* 385
Figura 173 *JOÃO VADÍO A' PROCURA DE TRABALHO* 387
Figura 174 *Conductor de carrinhos* 392
Figura 175 *O sorveteiro* 393
Figura 176 *O vendedor de fructas* 393
Figura 177 *O quiosque e um vendedor de galinhas* 394
Figura 178 *Os floristas* 394
Figura 179 *O comprador de ratos* 396
Figura 180 *Revolta popular* 397
Figura 181 *ULTIMA RATIO...* 399
Figura 182 *O MUNDO ESTA' TONTO* 400
Figura 183 *A ÚLTIMA "VICTORIA"...* 402

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 17

1 RAUL PEDERNEIRAS E AS RUAS QUE LEVAM À MODERNIDADE 38

1.1 A modernidade alinhada 38
1.2 A cidade para além das posturas 45
1.3 Um leitor pessimista da modernidade? 53
1.4 Raul e a dimensão dos costumes 66
1.5 Raul e a vida cotidiana em uma cidade em transformação 75

2 UNO E MULTÍPLO: RAUL PEDERNEIRAS E TODAS AS SUAS "ARTES" 116

2.1 Caminhando pelas linguagens de Raul 116
2.2 As ironias do direito 133
2.3 Palcos, poesias, reclames, telas... 138
2.4 Raul e seu contexto artístico 172

3 RAUL PEDERNEIRAS E OS COSTUMES POLÍTICOS 181

3.1 Um humor que perdia o sentido 181
3.2 Um olhar irônico para as tragédias da República 186
3.3 A politização da caricatura 214
3.4 Viajando pelo "continente caduco" 256

4 O TEMPO DOS COSTUMES E O TEMPO DA MODERNIDADE 283

4.1 O mundo em exposição 283
4.2 Caramujos, teias de aranhas e cogumelos 297
4.3 Entre saudosismos e novidades 311

CONCLUSÃO 389

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 405

ANEXO A – Documentos citados ao longo do trabalho 450

A.1 Selo comemorativo do centenário do nascimento de Raul Paranhos Pederneiras 450

A.2 Envelope comemorativo do centenário de nascimento de Raul Paranhos Pederneiras 451

A.3 Texto de Raul Paranhos Pederneiras condenando o prussianismo..... 452

ANEXO B - No tempo de Raul Pederneiras: desenhos e fotografias de fatores fundamentais de sua experiência social e política..... 454

INTRODUÇÃO

RAUL PEDERNEIRAS

- Este é o Raul, doutor nas horas vagas,
Bacharel amador e Pederneiras.
Vive a fazer caricaturas, pagas
na vitaliciedade das cadeiras.

Deu-se ao cultivo da pior das pragas,
do calembour lançado as sementeiras
com que os Quixotes e os Belmiros Bragas
contaminaram gerações inteiras.

A roupa escura é a sua eleita,
numa elegância esguia e escanifrada
mas, se colête branco a jeito ajeita,

É um gôzo ver-lhe a garbo da pernada,
dando a nós outros a ilusão perfeita
de um poste de parada em disparada.
(MADEIRA DE FREITAS apud MAGALHÃES JUNIOR, 1957, p. 271).

HAMLET: Palavras, palavras, palavras.
POLÔNIO: Mas, e qual é a intriga meu senhor?
HAMLET: Intriga de quem?
POLÔNIO: Me refiro à tramado que lê, meu Príncipe.
HAMLET: Calúnias, meu amigo. O cínico sem-vergonha diz que aqui os velhos têm barba grisalha e pele enrugada; que os olhos deles purgam goma de âmbar e resina de ameixa; que não possuem nem sobra de juízo; e que têm bunda mole! É claro, meu senhor, que embora tudo isso seja verdadeiro, e eu acredite piamente em tudo, não aprovo nem acho decente pôr isso no papel. Pois o senhor mesmo ficaria tão velho quanto eu se, como o caranguejo, se pudesse a avançar de trás para frente.
POLÔNIO: (*À parte*.) Loucura embora, tem lá o seu método.
(SHAKESPEARE, 1997, p. 48).

A caricatura, aliada às outras formas de manifestação do humor, vem demonstrando, nos últimos anos, uma capacidade significativa de causar abalos em todo o mundo. As manifestações ocorridas no Oriente Médio diante de representações caricaturais de Maomé, feitas por ocidentais, com sinais de claros preconceitos e permeadas por uma percepção infeliz de uma *guerra de civilizações*, demonstram isso com muita clareza[2].

[2] Esse episódio ocorreu no ano de 2005, quando o jornal dinamarquês *Jyllands Posten* publicou desenhos caricaturais do profeta. Somadas ao tom jocoso e provocativo, o Islã, majoritariamente, não aceita as representações visuais de Maomé. Vários protestos ocorreram nos países islâmicos, com ameaças de bombas e assassinatos dos artistas do jornal.

Apesar da importância no mundo, no começo do século XXI, da caricatura como expressão artística e de seus efeitos instantâneos e globais, a preocupação deste trabalho está em um momento em que ela predominava no universo gráfico de parte significativa de revistas e jornais. Seus efeitos, não com a mesma rapidez da atualidade, também eram globais. O seu auge pode ser localizado no século XIX e nas primeiras décadas do século XX. Não há dúvidas de que ela dialogava, nesse período, com as linguagens variadas do teatro, da literatura, da política, das ruas, e, mais tarde, no início do século XX, do cinema e das tecnologias que se impunham.

Autores do século XIX, como Thomas Wright e Jules Champfleury, vislumbraram as origens da caricatura desde a Antiguidade. O primeiro, em *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art* (1866) procura mostrar as origens de tal expressão artística indo até o Egito e vendo as formas de distorção na arte considerada oficial. Porém, o autor aprofunda mais essa distinção olhando as experiências grega e romana. Ele analisa o conjunto de linguagens que ia do teatro à escultura, passando pela filosofia e pela mitologia, verificando como em todas elas as imagens de inversão apareciam em manifestações visuais que viriam a ser chamadas de grotescas.

Segundo Mikhail Bakhtin (1987), o termo "grotesco" é oriundo da palavra italiana *grotta* (gruta, em português). No final do século XV, escavações feitas em Roma localizaram, nas Termas de Tito, um tipo de pintura ornamental que era, até então, desconhecida. O autor explica suas características:

> Essa descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si. Não se distinguiam as fronteiras claras e inertes que dividem esses "reinos naturais" no quadro habitual do mundo: no grotesco, essas fronteiras são audaciosamente superadas. Tampouco se percebe a imobilidade habitual típica da pintura da realidade: o movimento deixa de ser o de formas completamente acabadas – vegetais e animais – num universo também totalmente acabado e estável; metamorfoseia-se em movimento interno da própria existência e exprime-se na transmutação de certas formas em outras, no eterno *inacabamento* da existência (BAKHTIN, 1987, p. 28).

Os três volumes da obra de Thomas Wright mostram a caricatura em distintas fases da cultura ocidental, chegando até o final do século XVIII, e revelam o seu papel na imprensa inglesa, dando destaque para autores como James Gillray, Thomas Rowlandson e George Cruikshank. Já o livro de Jules Champfleury, *Histoire de la caricature moderne* (1885), retrata o período de difusão da caricatura através da imprensa. A sua modernidade estava relacionada a essa questão. Ele centra a sua análise em artistas franceses, como Honoré Daumier, Charles Philipon, Edme-Jean Pigal, Gradville (pseudônimo de Jean-Ignace-Isidore

Gérard) e Paul Garvani. O autor possui outras obras sobre o tema e também partilha da opinião de uma caricatura existente desde a Antiguidade.

Assim, a caricatura teve sua origem na arte grotesca, sendo a sua manifestação impressa que dialogou com outras linguagens. A palavra também tem suas origens na língua italiana, *carica* (em português, *carga*), que significa carregar, exagerar. A arte grotesca, que teve como um de seus aspectos a exageração dos corpos, deu à arte caricatural essas características. Contudo, ao longo do processo histórico, notar-se-á um divórcio entre as duas, pois, na medida em que ela começou a dirigir-se a determinadas figuras públicas, não era suficiente apenas a distorção de traços físicos, mas também a necessidade de dar àquele que estava sendo retratado um traço que expressasse elementos de sua personalidade. A ascensão das publicações ilustradas na segunda metade do século XVIII, tendo seu auge nos séculos XIX e XX, deu à caricatura um novo perfil, que era o do relato cotidiano dos diferentes fatos da sociedade. No francês, a palavra italiana *caricate* foi traduzida como *charge* – originada de *charger* –, tendo, em um primeiro momento, o mesmo sentido, porém, ela acabou se tornando um subtipo de caricatura, estando ligada aos acontecimentos específicos do dia, às noticias da semana divulgadas na imprensa, elemento claramente temporal. Suas técnicas são idênticas às da caricatura, mas a charge se insere em um fato específico[3].

Neste momento, faz-se interessante olhar, no contexto brasileiro, as obras que têm uma importância historiográfica na construção das ideias que serão desenvolvidas nesta tese.

As caricaturas foram discutidas e analisadas ao longo do século XX como uma forma de expressão artística das mais relevantes, além, é claro, da sua importância como um elemento de entendimento do passado, sendo uma tentativa de leitura da realidade que pegaria os processos históricos em seu contrapé. As passagens adiante descritas serão divididas em três seguimentos. Primeiro, serão apresentadas obras de historiadores diletantes que deram grandes contribuições para essa temática no Brasil e que enfocaram os caricaturistas e as revistas do país entre o século XIX e as primeiras décadas do século XX. Em seguida, aparecerão as obras de historiadores acadêmicos que, mais recentemente, vêm valorizando a caricatura como uma fonte histórica valiosa. Aqui, estarão priorizadas obras que (em boa

[3] Como se vê, há distinções conceituais entre caricatura e charge. Nunca é demais repetir: a primeira está relacionada ao que é perene e teria como alvo central as distorções e exageros nos traços físicos e psicológicos de pessoas conhecidas. Já a segunda tem por característica a efemeridade, estando ligada às notícias do dia e a contextos específicos. No entanto, essas definições não suprem a complexidade dessas expressões artísticas. As linguagens da caricatura e da charge misturam-se, no contexto, às do teatro, do reclame, da linguagem popular e mesmo do nascente cinema. Neste estudo, serão usados os termos caricatura e caricaturista, pois muitos dos artistas que aparecem nesta tese assim definem sua arte e sua atividade. Raul Pederneiras se define como caricaturista e, muitas vezes, como fazedor de calungas e bonecos. Sobre a história da caricatura no Brasil, ver, entre outros, Herman Lima (1963a-d) e Joaquim da Fonseca (1999).

parte de seu conteúdo) olham essa produção artística entre as décadas finais do Império até o colapso da Primeira República e temporalidades próximas. Por último, serão destacadas as obras estrangeiras que podem ser colocadas como importantes referências para o tema.

História da caricatura no Brasil (1963) é uma leitura obrigatória para qualquer pesquisador que queira se aventurar nessa temática. Dividida em quatro volumes, a obra é fruto de duas décadas de pesquisa do médico cearense Herman Lima, que coletou, na Biblioteca Nacional, nomes de grandes caricaturistas brasileiros e de seus respectivos periódicos. No volume 1, o autor faz uma discussão da caricatura dentro da história, mostrando que essa forma de expressão artística é "tão antiga quanto o homem" (LIMA, 1963a, p. 33) e se expressa não apenas em desenhos, mas também no teatro, por meio das sátiras, as pilhérias em relação aos poderosos, nas obras literárias ou em qualquer tipo de manifestação que transgredisse as formas estéticas hegemônicas. Contudo, a caricatura só tomaria uma forma mais familiar aos olhos atuais a partir do século XVI, sendo uma espécie de subproduto do Renascimento, uma forma de distorcer as imagens que diziam representar o belo. Ao longo da Modernidade, a caricatura, como representação gráfica, adquire o postulado de ser uma arma de luta contra os opressores. No século XVII, muitos artistas franceses refugiados na Holanda puderam desfrutar de maior liberdade e criar inúmeros trabalhos ironizando Luís XIV (o Rei Sol). Não obstante todos esses avanços, sua popularização se dera com dois artistas do século XIX: Honoré Daumier e Paul Gavarni, que possuíam um estilo que influenciou todas as gerações posteriores de caricaturistas. Na parte seguinte da obra, Herman Lima dá um tratamento semelhante ao que foi colocado anteriormente, pois afirma que o primeiro caricaturista do Brasil não foi um desenhista, mas um escritor: Frei Vicente do Salvador, que fez uma série de observações bastante jocosas da então colônia portuguesa na segunda metade do século XVI. Em seguida, o autor chega ao século XIX, e mostra a transição do humor escrito para o desenho caricatural, e o marco desse processo foi o surgimento de várias revistas que tinham a finalidade de observar o país por meio das caricaturas de suas figuras públicas mais importantes, como: *A Vida Fluminense*, *O Mosquito*, *Comédia Social*, *Ba-ta-clan* e a grande *Revista Ilustrada*, de Angelo Agostini. O autor mostra que, na virada do século XIX para o XX, houve um crescimento significativo desse tipo de publicação. São muitos os nomes que aparecem a partir de então: *O Malho*, *Careta*, *Fon-Fon!*, *Revista da Semana*, entre tantas outros. Por fim, nas duas últimas partes da obra, Herman analisa as caricaturas políticas, tanto as representações nacionais como as internacionais, destacando os personagens e os fatos políticos entre a metade do século XIX até meados da década de 1950. No volume dois, o autor trata dos diferentes tipos de

caricatura, sendo elas: as de costumes, a mundana, a erudita, o *portrait-charge* e a de anúncios. Nos volumes três e quatro, há uma valiosa e enorme coletânea com o nome e uma pequena biografia de caricaturistas brasileiros[4].

Cumpre destacar, também, outra obra de Herman Lima de grande importância para este trabalho: *Rui e a caricatura* (1949). Nela, o autor expõe uma boa parte da produção caricatural em torno desse personagem que ficaria conhecido, em 1907, como *Águia de Haia*. As publicações ilustradas brasileiras das mais variadas tendências registraram imagens caricaturais de Rui Barbosa. Os artistas sempre destacavam sua cabeça avantajada e inteligência, analisando a sua ação como político e intelectual na Bahia e no restante do país.

Álvaro Cotrim (Alvarus), caricaturista e escritor, publicou vários trabalhos sobre a sua área de atuação artística. Entre eles, podem ser destacados *Pedro Américo e a caricatura* (1983), no qual Alvarus procura desvendar o lado até então pouco explorado de caricaturista do pintor do quadro *Batalha do Avaí*. Ele faz uma pequena análise biográfica do autor, mostra as influências de Paul Garvani, Honoré Daumier e Gustave Doré sobre ele e procura esclarecer que determinados desenhos que lhe são atribuídos pertencem, na verdade, a outro artista. Em *J. Carlos: época, vida, obra* (1985), há uma valiosa coletânea da produção desse caricaturista, além de aspectos biográficos relevantes para os interessados nessa área.

O jornalista paranaense Araken Távora fez um estudo sobre a produção caricatural, intitulado *Dom Pedro II e seu mundo através da caricatura* (1976). Segundo o autor, o imperador foi uma das figuras mais destacadas nas revistas ilustradas de então, sendo registrado por grandes nomes dessa forma de arte, em particular por Angelo Agostini. D. Pedro II aparecia tendo como pano de fundo a Guerra do Paraguai e a campanha pela Abolição, além de outros episódios importantes da época.

O caricaturista Cássio Loredano escreveu sobre o tema e organizou importantes coletâneas da obra de J. Carlos, entre as quais se destacam três: a primeira, *Lábaro estrelado*: *nação e pátria em J. Carlos* (2000), enfoca as representações caricaturais cívicas nos desenhos do autor, sobretudo no período que vai dos anos de 1920 até o final dos anos de 1940. Outra importante coletânea enfatiza a política internacional: *J. Carlos contra a guerra*: *as grandes tragédias do século XX na visão de um caricaturista brasileiro* (2000). Nela, há a cobertura caricatural, na revista *Careta*, daquilo que Eric J. Hobsbawm (1995) chamou de "Era da Catástrofe", ou seja, o período que vai de 1914 até 1945, marcado pelas duas Guerras

[4] Mais atualmente, Luciano Magno, em *História da caricatura brasileira: os precursores e a consolidação da caricatura no Brasil* (2012), vem trazendo elementos novos na discussão desse tipo de arte no país. Uma das questões interessantes levantadas pelo autor são os desenhos de humor que surgiam fora da imprensa.

Mundiais, além da Guerra Civil Espanhola, a ascensão do nazismo, a invasão da Abissínia pela Itália fascista, entre outros eventos da época. Nesse trabalho, ainda aparecem os primeiros tempos da Guerra Fria. Por último, a obra *O vidente míope: J. Carlos n'O Malho* (2008), publicada juntamente com o historiador Luiz Antonio Simas. Nela, os autores destacam os desenhos de J. Carlos em sua passassem na revista *O Malho*, vendo a capacidade do autor em perceber, com muita acuidade, as tendências políticas e sociais da época[5].

Mais recentemente, esse tema vem sendo abordado, cada vez com mais frequência, pelos historiadores acadêmicos[6]. É importante afirmar que há uma série de dissertações e teses que ainda não foram publicadas[7], mas que farão parte das discussões ao longo deste trabalho, juntamente com inúmeros artigos em publicações especializadas. Serão analisados, aqui, cinco livros de grande relevância nesta discussão. Eles têm como foco o período de estudo pesquisado ou fazem uma significativa análise do mesmo.

Isabel Lustosa, em *Histórias de presidentes*: a República do Catete (1989), obra lançada no contexto das comemorações do centenário da Proclamação da República, trata das representações caricaturais dos chefes de Estado brasileiros entre Prudente de Morais e Juscelino Kubitschek. Diferentes artistas são usados pela historiadora para expor aos leitores esses perfis humorísticos que incluíam: Prudente de Morais, o *Biriba*, Afonso Pena, o *Tico-Tico*, Nilo Peçanha, o *Moleque presepeiro*, Hermes da Fonseca, o *Dudu*, Washington Luís, o *Dr. Barbado* entre outros.

Em *Caricata República: Zé Povo e o Brasil* (1990), Marcos A. Silva (um dos precursores desses estudos acadêmicos no Brasil) destaca esse personagem que aparece em várias revistas ilustradas do país na época, mas que teve o seu desenvolvimento maior na *Fon-Fon!*, por meio do lápis de Calixto Cordeiro. O Zé Povo, enquanto personagem, representaria os brasileiros, porém, seu tipo físico varia enormemente, sendo apresentado como um caboclo, noutras vezes como um branco ou um mulato, em poucas ocasiões como um negro. Geralmente, aparecia com as roupas amarrotadas – às vezes como um *dandi*. Entretanto, um ponto comum nessas diversas representações caricaturais é que ele sempre era prejudicado

[5] Há outras coletâneas do autor que poderão aparecer ao longo da pesquisa. São elas: *Nássara desenhista* (1985) e *Guevara e Figueroa: caricatura no Brasil nos anos 20* (1986).

[6] Se no lugar de historiadores fossem colocados acadêmicos de uma forma geral, far-se-ia necessária a citação da obra de Julieta Sobral, fotógrafa e professora de *design* da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio): *O desenhista invisível* (2007). Nela, a autora realiza uma coletânea de caricaturas de J. Carlos. Apesar do valor da coletânea, a obra carece de uma melhor reflexão histórica sobre a natureza das imagens de grande relevância ali expostas.

[7] Raul Paranhos Pederneiras tem sua produção caricatural citada especialmente em inúmeros artigos, teses, dissertações e livros. No entanto, um dos poucos trabalhos acadêmicos que apresenta a obra do autor analisada de uma maneira mais integral é a dissertação de mestrado escrita por Laura Moutinho Nery e defendida na PUC-Rio, em 2000, intitulada *Cenas da vida carioca: Raul Pederneiras e a belle époque*.

pelas elites brasileiras da Primeira República. Zé Povo significaria o destino pouco feliz da nação.

Mônica Pimenta Velloso, em *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes* (1996), traça a trajetória da revista *D. Quixote* e de seus colaboradores, que incluía nomes como J. Carlos, Calixto Cordeiro, Alfredo Storni, Raul Pederneiras, Julião Machado, entre outros. A autora vê, nas produções humorísticas desses autores, uma manifestação do modernismo. A publicação em questão revela um caráter polifônico em que as linguagens eruditas e populares se mesclavam, dando traços bastante específicos ao modernismo do Rio de Janeiro.

Elias Thomé Saliba, na obra *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da belle époque aos primeiros tempos do rádio* (2002), faz uma reflexão sobre o humor gráfico e radiofônico. O recorte de sua pesquisa incide nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Inicialmente, o autor discute a ideia de humor, como a cultura de cada nação influencia na construção de seu universo cômico e o fato de o Brasil se constituir como o "país da piada pronta". É destacado também o humorismo caricatural nas revistas cariocas do final do século XIX e nas décadas iniciais do século XX, e como essa expressão artística vai influenciar os anúncios e o teatro de revista. Nas partes finais, o autor trata do humor radiofônico, em especial da criação de tipos sociais que eram apresentados por meio de traços estereotipados. Entre eles, destaca-se a figura do ítalo-caipira representado por *Juo Bananére*.

A coletânea *Uma história do Brasil através da caricatura: 1840-2006* (2006), organizada por Renato Lemos, faz uma viagem pelos vários momentos do humor gráfico e visual no país, expondo ao leitor os semanários ilustrados do Império e chegando aos dias atuais. Apesar da dimensão da obra, há uma boa parte do texto reservada ao recorte temporal ao qual esta pesquisa se propõe.

Cabe ressaltar que há publicações em várias línguas sobre a temática em tela. Neste momento, serão enfocadas quatro obras estrangeiras que servem de referência ao presente trabalho, além de uma publicação brasileira bilíngue.

O livro *La Révolution à travers la caricature* (1989), de Antoine de Baecque, expõe, em suas páginas, as representações caricaturais dos anos que vão entre 1789 e 1792, dividindo-se entre as seguintes temáticas: o fim do *Ancien Régime*, a comédia das três ordens, as caricaturas anticlericais, as imagens da guerra, entre outras. Para o autor, o riso é uma arma. Essa publicação fez parte das comemorações do bicentenário da Revolução Francesa.

Latin America in caricature (1980), de autoria de John Johnson, trata das relações entre Estados Unidos e América Latina, entre 1860 até 1980, e de que forma os mais variados

caricaturistas estadunidenses retrataram a realidade ao sul do Rio Grande. Vê-se, na obra, que a maior parte dos desenhos mostra imagens negativas, entre elas: preguiça, instabilidade política, pobreza, corrupção, ineficiência e uma promessa de que a adoção de um modelo semelhante ao de Washington ou mesmo uma intervenção propriamente dita traria a "normalidade" à região.

Diana Donald faz um amplo estudo sobre o desenvolvimento da arte da caricatura nas últimas décadas do século XVIII na Inglaterra, no livro *The age of caricature: satirical prints in the reign of George III* (1996). A autora realiza uma coletânea de diversos desenhos caricaturais de um período de grandes mudanças tanto na esfera pública quanto na privada. Destaque especial para os desenhos sobre a Revolução Francesa, os quais dão ao leitor o entendimento de uma parte da percepção que os ingleses tiveram daquele processo.

Em *La caricatura politica argentina* (1960), Amadeo Dell'Acqua apresenta uma seleção de caricaturas de inúmeros periódicos e artistas argentinos entre a segunda metade do século XIX e os anos de 1930. Há uma série de explicações para cada uma das caricaturas que aparecem no texto.

Por fim, há a edição bilíngue (francês e português), organizada e traduzida por Dorothée de Bruchard, com o título *Honoré Daumier: caricaturas* (1995), na qual uma parte dos desenhos caricaturais desse pintor foi colocada. Sua fase mais criativa se dá entre as décadas de 1830 e 1860. Ele trabalhou na *Le Caricature* e na *Le Charivari*, duas grandes publicações da França daquele período, além de viver os momentos cruciais de transformações políticas e sociais de seu país. Vale informar que há, nesse livro, um belo texto escrito em homenagem a Daumier por Charles Baudelaire[8].

Esta tese fará uso das contribuições que essas diferentes obras trazem. Entretanto, os pontos de discordância são muitos. Particularmente nas obras que tratam da produção caricatural no Brasil, há uma carência na relação da criação desses autores diante das dinâmicas de modernidade que surgiam naquele contexto. Ou seja, há, em um mesmo artista, uma relação de adesão e contestação a esse processo, e o mesmo se percebe a respeito das tendências editoriais nas quais eles estavam inseridos. Ao lado disso, cabe entender os "silêncios" dos caricaturistas e dessas revistas em assuntos que, por motivos variados, não eram tratados. Junto com isso, o papel das suas outras atividades em áreas artísticas distintas.

Outro fator importante é que, sendo a caricatura uma forma de expressão artística, espanta muito a historiografia brasileira do tema não ter discutido, com poucas exceções, o

[8] O poeta francês tem escritos nos quais a caricatura é o tema central. Um de seus textos mais relevantes sobre o assunto é *Da essência do riso* (2001).

diálogo existente entre ela e as expressões que poderiam se aproximar, como teatro, cinema, poesia e tantas outras, daquele momento, que também tinham na modernidade de então um elemento de inspiração em suas produções.

*

Há muitos estudos e autores variados que vêm buscando entender a leitura da caricatura ou da charge para os grandes processos históricos como uma forma de representação dos mesmos. Contudo, essas expressões artísticas também tinham ligação com o cotidiano, um tempo mais lento, não estando necessariamente presas a uma história de grandes eventos, de modo que muitos de seus artistas se preocupavam com as coisas consideradas imperceptíveis, banais e comuns. Caricatura de costumes era o termo usado para esse tipo de expressão. Ela se distinguia, desse modo, de uma caricatura política (ou charge política). O papel dela era exatamente olhar para uma temporalidade do homem que vivia as tensões do dia a dia e também expressar assuntos que poderiam ser atemporais. Herman Lima, em *História da caricatura no Brasil* (1963), mostra que os serviços públicos, a moda, o automóvel, os banhos de mar, o maxixe, a crise nas habitações, o cinema, as ruas, a carestia da vida etc. eram os temas prediletos dos caricaturistas de costumes. Sejam os artistas brasileiros ou os de outros países, esses temas os inspiravam. Paul Gaultier, em *Le rire et la caricature* (1906), confirma essas mesmas preocupações entre os artistas franceses, evidenciando que os temas existentes na vida urbana próprios do século XIX e início do XX eram exibidos nas publicações daquele país. Nos dois casos, os diálogos dela com a produção teatral, com a literatura, com a linguagem popular, com as novas tecnologias e com os sons urbanos de maneira geral estavam em constante interação. É claro que existiam momentos de maior e menor contato entre esses distintos campos; por isso, não é à toa a semelhança de temas de Honoré de Balzac com os de Garvani e Daumier. No caso brasileiro, as temáticas de João do Rio, Luiz Edmundo e Lima Barreto com as de Calixto Cordeiro, de J. Carlos e, em especial, com as de Raul Pederneiras.

Nesse cenário de múltiplas linguagens, o que faz de Raul Paranhos Pederneiras um autor tão especial diante de seus pares e na sua ação na caricatura, em particular na de costumes?

O presente trabalho, intitulado *Modernidade em desalinho: costumes, cotidiano e linguagens na obra humorística de Raul Pederneiras (1898-1936)*, tentará responder a essa e a outras questões que surgirão sobre ele. O autor tem como característica central a capacidade

e o interesse em transitar em distintas linguagens artísticas e intelectuais. Além da presença constante dos costumes em suas criações, como bem comprovam as suas duas coletâneas que têm como título *Scenas da vida cariocas*, publicadas, respectivamente, em 1924 e 1935. Suas crônicas de humor e suas caricaturas estão colocadas entre áreas como o direito, a música e o teatro, espaços onde ele também se destacou. Outra indagação que surge é saber até que ponto esses diferentes *Rauls* dialogavam entre si. O elo possível que aparecerá ao longo destas páginas será o discurso irônico. O próprio autor, em um texto escrito para a *Revista da Semana*, em 1904, afirma-se como um ironista e vê esse discurso em todos os aspectos da vida. A ironia, enquanto postura intelectual, tem uma tradição profunda na história ocidental. Beth Brait (2008, p. 16), em *Ironia em perspectiva polifônica*, procura: "[...] focalizar exclusivamente as articulações configuradas pela ironia como confluência de discursos, como cruzamento de vozes". A autora mostra, dessa forma, o discurso irônico:

> Assim, a ironia é surpreendida como procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um procedimento de meta-referencialização, de estruturação do fragmentário, que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros. Em outras palavras, a ironia será considerada como estratégia de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia, ainda que essa polifonia não signifique, necessariamente, a democratização dos valores veiculados e criados (BRAIT, 2008, p. 16).

Em outra passagem fundamental, ela afirma:

> Como elemento estruturador de um texto cuja força reside na sua capacidade de fazer do riso uma consequência, o interdiscurso irônico possibilita o desnudamento de determinados aspectos culturais, sociais ou mesmo estéticos, encobertos pelos discursos mais sérios e, muitas vezes, bem menos críticos (BRAIT, 2008, p. 17).

Portanto, a ironia pode ser vista como um elemento de interpretação histórica e social. Nas leituras de Raul (que aparecem citadas em seus escritos), surgem autores que fizeram uso de um estilo irônico. A ironia, no mundo ocidental, tem uma longa presença como instrumento de retórica[9]. No sentido etimológico, de sua origem grega, ela significa a ideia de simular ignorância, levando o interlocutor a contradições e revelando, consequentemente, a fraqueza das suas concepções. Nos *Diálogos* (2010), de Platão, Sócrates é mostrado fazendo uso disso. Vários pensadores se debruçaram sobre essa questão, entre eles, Soren Kierkegaard (2012), que, em seu *O conceito de ironia*, retoma essa questão da origem socrática do ironismo. Já Luigi Pirandello, em *O Humorismo* (1996), faz uma diferenciação significativa

[9] Hayden White, em *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX* (1992), mostra como a ironia esteve presente na constituição de obras filosóficas e históricas do período por ele estudado.

dentro do contexto desta tese, entre humor e ironia, estando a primeira ligada, entre outras coisas, aos humores corporais e ao estado de espírito, enquanto a ironia:

> [...] como figura retórica, contém em si o fingimento que é absolutamente contrário à natureza do humorismo. Implica também, essa figura retórica, uma contradição, mas fictícia, entre o que se diz e o que pretende dar a entender (PIRANDELLO, 1996, p. 23).

O autor italiano afirma que, apesar das diferenças, um ironista poderia ser também um humorista. Northop Frye (1973, p. 46), em *Anatomia da crítica*, mostra que o termo ironia:

> [...] indica uma técnica, de alguém parecer que é menos do que é, a qual, em literatura, se torna muito comumente uma técnica de dizer o mínimo e de significar o máximo possível, ou, de modo mais geral, uma configuração de palavras que se afasta da afirmação direta ou de seu próprio e óbvio sentido.

Essa afirmação de Frye cria uma ponte entre as ironias de Raul e os seus constantes trocadilhos. Ele era o homem das ruas, dos círculos dos cafés e confeitarias, observava e dialogava com tipos populares, conhecia anedotas, rimas, falas de grupos sociais e étnicos que habitavam o Rio de Janeiro. Como será visto neste trabalho, ele transitava por diferentes ambientes sociais, conseguindo aproximar linguagens que pareciam distantes entre si, seja a do direito, seja a do humor, entre outras.

É importante observar que esses recursos em Raul têm na caricatura e em seus textos de humor o ponto alto. Pode-se dizer que todas as suas ironias desembocavam nesses dois aspectos. Na sua avaliação da modernidade, isso também pode ser observado. O título do presente trabalho, *Modernidade em desalinho*, leva em conta esse olhar do autor. Nas caricaturas de Pederneiras, percebe-se que, quanto mais a modernidade tentou alinhar, mais desalinho produziu. Esse desalinho pode ser visto como parte de um conjunto amplo de resistências múltiplas geradas nos processos de modernização (as suas caricaturas sobre os códigos de postura demonstram isso) ou ainda como fruto de suas próprias contradições. Ele ainda viu que, quanto mais se tentou homogeneizar e padronizar, mais fragmentos foram produzidos. A velocidade empreendida na modernidade do final do século XIX e início do século XX evidenciava a existência de homens e mulheres lentos, que, por razões variadas, não acompanhavam esse processo. Raul, da sua maneira (pois não era uma voz solitária), mostrava aos seus leitores esse descompasso. As diferentes formas de apropriação do espaço urbano que o humorista gostava de retratar aos seus leitores expõem essa quebra de padrão de alinhamento e racionalidade. Portanto, a sua própria ideia de modernidade era uma ironia[10]. Essa ironia se acentuava diante de um ciclo de modernização inaugurado pela Segunda

[10] Ernst Behler, em *Ironie et modernité* (1997), discute literatos e filósofos que usaram dos recursos retóricos da ironia em suas análises, vendo-a como o fator fundamental para se compreender o mundo moderno.

Revolução Industrial, que, no Brasil e no mundo, aprofundou e criou divisões de natureza variada nas sociedades que eram absorvidas ou adotavam esse processo. Raul Pederneiras observava e encarnava essas tensões, pois, diferentemente de outros contemporâneos, ele não abraçou o novo indiscriminadamente nem ficou preso aos costumes antigos. Ele buscou um equilíbrio entre os dois.

Deve-se levar em conta o mundo em que o autor se formou. Via-se a consolidação do imperialismo europeu que acentuava, mais do nunca, uma noção de civilização e barbárie ou de sociedades consideradas evoluídas ou atrasadas, e que, em breve, se defrontaria com uma crise de identidade, fruto do sangrento enfrentamento militar iniciado em 1914. Havia, naquele momento, uma inovação tecnológica sem igual, que trazia novidades como a eletricidade, o cinema, os automóveis e tantas outras que mudavam a noção de tempo e espaço, e davam a impressão de um afastamento cada vez maior entre presente e passado. Com essa tentativa de equilibrar costumes e novidades, Raul torna-se, em um sentido profundo, um *moderno*. Jacques Le Goff (1995, p. 23), em *Os intelectuais na Idade Média*, ao rastrear as origens da palavra *moderno*, afirma que ela estava ligada ao gosto pela Antiguidade:

> Os intelectuais do século XII têm o sentimento vivo de construir o novo e de serem homens novos. Pode haver um renascimento sem a impressão de se renascer? Pensemos nos renascentistas do século XVI e em Rabelais. Tanto no falar como no escrever, é recorrente o uso da palavra *moderni* para se designar os escritores de seu tempo. *Modernos*, eis o que eles são e sabem ser. Mas modernos que não contestam absolutamente os antigos; pelo contrario, os imitavam e se nutrem deles, se apoiam em seus ombros.

Os aspectos econômicos, políticos, tecnológicos e sociais são parte importante da constituição ou definição de moderno. Porém, como mostra a citação acima, a palavra tem sua origem em aspectos culturais. Assim, pode-se falar de uma modernidade artística. O termo modernismo foi usado para designar esse processo. Mônica Pimenta Velloso (2010, p. 18), em *História & Modernismo*, sustenta que o modernismo:

> [...] abriga múltiplos sentidos, alguns deles contraditórios. Quando nos reportamos a ele o associamos de imediato aos movimentos artísticos que percorrem todo século XX. Uma panorâmica demasiado complexa, considerando a ampla variedade de grupos artísticos integrando expressistas, cubistas, futuristas, simbolistas, imagistas, vorticistas, dadaístas e surrealistas. Foram muitas as propostas e percepções filosóficas em jogo. A defesa do espírito moderno coexistia coma valorização do espírito decadentista; o apreço às forças irracionais e inconscientes disputava espaço com a razão instrumental, o experimentalismo com o construtivismo.

Da mesma forma, Peter Gay, em *Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco* (2009), por exemplo, mostra a gigantesca produção modernista e a

dificuldade de uma classificação precisa dentro desse movimento, destacando que até regimes políticos autoritários do século XX usaram de seus aspectos. Marshall Berman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade* (1982), e Néstor García Canclini, em *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (1989), por sua vez, discutem, em suas obras, entre outros assuntos, a relação entre modernidade, modernização e modernismo. Em especial, são interessantes para o contexto deste trabalho as discussões que os dois fazem sobre o modernismo em cenários históricos que não acompanhavam o nível de desenvolvimento das sociedades do Atlântico Norte. Raul pode ser visto nesse emaranhado de questões. Suas experimentações artísticas e intelectuais eram muito variadas e ousadas; ele viveu no cenário conflituoso e culturalmente múltiplo do Rio de Janeiro, sentiu os impactos do processo modernizador do país, olhou os conflitos internacionais e observou o desmoronar das certezas sobre a ideia de civilização. Seus contemporâneos, ligados ao humor, são parte de uma geração que viveu o auge do modernismo carioca. Ou seja, o autor estava em uma rede de relações com vários outros homens de artes e letras. Contudo, Pederneiras tem muitas especificidades; particularmente, seu caminhar por diferentes áreas de maneira bastante sólida.

Um esclarecimento importante de uma questão que surgirá ao longo do texto é o fato de a palavra modernidade, particularmente no século XIX e início do XX, surgir, em diferentes documentos, com um sentido próximo das palavras civilização e progresso. Todas elas apareciam como forças motrizes e transformadoras do mundo de então. É claro que muitas de suas práticas se alinharam em diferentes processos. No entanto, é inegável que a origem das palavras e seus sentidos são bem diferentes. Norbert Elias, em *O processo civilizador: uma história dos costumes* (1939), analisa o processo civilizador olhando a realidade sociocultural da França e da Alemanha. Apesar das diferenças, a ideia de civilizar como uma maneira de moldar comportamentos está presente nos dois contextos. Ainda segundo o autor, esse processo seria uma constante, alterando-se ao longo da história:

> O homem ocidental nem sempre se comportou da maneira que estamos acostumados a considerar como típica ou como sinal característico do homem "civilizado". Se um homem da atual sociedade civilizada ocidental fosse, de repente, transportado para uma época remota de sua própria sociedade, tal como o período medievo-feudal, descobriria nele muito do que julga "incivilizado" em outras sociedades modernas. Sua reação em pouco diferiria da que nele é despertada no presente pelo comportamento de pessoas que vivem em sociedades feudais fora do Mundo Ocidental. Dependendo de sua situação e inclinações, sentir-se-ia atraído pela vida mais desregrada, mais descontraída e aventurosa das classes superiores desta sociedade ou repelido pelos costumes "bárbaros", pela pobreza e pela rudeza que nele encontraria. E como quer que entendesse sua "civilização", ele

> concluiria, de maneira a mais inequívoca, que a sociedade existente nesses tempos pretéritos da história ocidental não era "civilizada" no mesmo sentido e no mesmo grau que a sociedade ocidental moderna (ELIAS, 1990a, p. 13)[11].

Já a noção de progresso, segundo Robert Nisbet, em *História da ideia de progresso* (1985), estaria presa a uma concepção de história progressiva e linear. Desse modo, o judaico-cristianismo legou, para o pensamento racionalista, essa visão social e histórica. Diante de uma noção de crise do progresso, que marcou o século XX, o autor se questiona sobre o destino desse conceito:

> Qual o futuro da idéia de progresso no Ocidente? Uma resposta a essa pergunta anterior: qual é o futuro do judaico cristianismo no Ocidente? Pois uma generalização que se pode formular sobre idéia de progresso é que esta idéia, através da história, esteve sempre intimamente relaciona ou dependeu da religião e das construções intelectuais dela derivada (NISBET, 1985, p. 357).

*

Cabe, agora, discutir as questões de ordem teórica, em duas etapas. Na primeira, ocorrerá a apresentação dos referenciais teóricos que ajudam a construir a discussão em torno das caricaturas e suas relações com as variadas transformações das cidades brasileiras – em particular do Rio de Janeiro – na Primeira República. Esses referenciais têm, na história cultural, a possibilidade de realização, sem, é claro, descartar outros possíveis caminhos de reflexão. Como se sabe, essa abordagem historiográfica é bastante plural, e, por isso, são escolhidas duas linhas dentro dela: história e imagem, e história urbana. É óbvio que essas duas, em determinados momentos, se entrecruzam, não sendo uma análise estanque. Assim, serão descritas e discutidas obras clássicas que tratam desses assuntos. Já na segunda etapa, aparecerão outros textos de teóricos de várias áreas (que foram produzidos entre a segunda metade do século XX e o início do século XXI), que fazem reflexões sobre a modernidade, o seu papel no mundo e suas contradições. Nessas duas partes, há uma articulação entre o conteúdo das obras e as ideias relacionadas ao tema central do trabalho. Aqui também aparecerão obras clássicas sobre o tema.

Pode-se afirmar que essas preocupações para os historiadores existem desde meados do século XIX, quando foi publicada a obra clássica de Jacob Burckhardt, *A cultura do*

[11] Não obstante a importância da análise desta reflexão, há uma série de críticas em relação ao seu conceito de civilização. Uma das melhores pode ser encontrada na obra coletiva *Norbert Elias et le XXe siècle: Le processus de civilisation à l'epreuve* (2012), organizada por Quentin Deluermoz.

Renascimento na Itália: um ensaio (1860), na qual, pela primeira vez, a cultura, nas suas variadas vertentes, ganhava um papel central nos processos históricos. Não é demais dizer que esse livro foi escrito em um momento em que a história era vista essencialmente como política e factual. Na presente tese, as ideias do autor são essenciais, pois a percepção de mundo e as imagens do Renascimento andam juntas (sem deixar de lado as críticas ao historiador suíço – uma vez que ele enfoca apenas a chamada alta cultura – e os avanços posteriores em torno de suas discussões).

Dentro da mesma linha de análise o livro *O declínio da Idade Média* (1919) traria outras tensões em torno do tema. Nessa obra, Johan Huizinga analisa, por meio das artes plásticas e da literatura, as percepções de mundo do homem europeu no final do medievo, tentando entender o sentimento de decadência e os temores em relação aos novos tempos, ou a Modernidade. Norbert Elias lançou o livro *O processo civilizador: uma história dos costumes* (1939) em um momento de grandes temores de novas destruições na Europa. Nesse estudo, o autor procura decifrar como o homem ocidental, ao longo de sua formação histórica, teve um conjunto de comportamentos condicionados. Comportamentos esses que vão da postura à mesa, das relações afetivas e sexuais, do controle dos humores corporais, dos gestos à forma de falar. Elias procura chamar a atenção de seus leitores para o fato de que muito do que os europeus apontavam como comportamentos e costumes bárbaros dos povos colonizados eram traços que, na verdade, foram partes constituintes da formação do Ocidente. Apesar do evidente evolucionismo presente nessa análise, sua obra é um marco no pensamento do século XX. Em *Significado nas artes visuais* (1955) o historiador de arte alemão Erwin Panofsky discute o papel da história da arte e o entendimento desse ramo de conhecimento nas ciências humanas, mostrando como diferentes representações artísticas constituem-se em fontes fundamentais para aqueles que desejam adentrar na história. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1965) é um clássico nos estudos históricos e literários. Seu autor, Mikhail Bakhtin, procura realizar uma ligação entre o pensador, a obra e o seu contexto histórico, ou seja, François Rabelais, seus escritos e o cenário histórico da passagem da Idade Média para o Renascimento. Bakhtin apresenta Rabelais como o autor que melhor consegue transitar entre a cultura erudita e a popular, constituindo o seu pensamento em uma fonte essencial para se entender diferentes percepções mentais existentes naquela época. Uma parte fundamental desse livro é o capítulo *Rabelais e a história do riso*, no qual o pensador russo aponta os elementos questionadores da filosofia rabelasiana através do riso e identifica como o último apresenta como fonte as manifestações da cultura popular.

Como a caricatura constitui-se, muitas vezes, em uma representação de tipos humanos baseada em estereótipos e em uma ideia de alteridade, há duas referências fundamentais na desconstrução do olhar ocidental (ou, no caso brasileiro, ocidentalizado). São as obras de Edward Said, *Orientalismo: o Oriente como uma invenção do Ocidente* (1980) e *Cultura e imperialismo* (1993). Nos dois trabalhos, as análises do autor tratam das formas de conhecimento produzidas no Ocidente e a dificuldade de absorver a alteridade. A literatura ocidental refletiu muito essas posturas. Seja na Antiguidade, na visão que os gregos tinham em relação aos persas, ou no mundo do século XIX, onde o africano e o asiático eram vistos, em diversos aspectos, como inferiores. Não são raras, na produção dos caricaturistas que apareceram no trabalho, representações negativas de diferentes setores da sociedade brasileira – sejam os pobres urbanos, sertanejos, indígenas, negros. Essa anatemização aparece, muitas vezes, de maneira sutil; em outras, as representações são mais diretas; porém, elas estão em sintonia com os valores de época, sendo assim, vistas como imagens "normais". Por fim, Modris Eksteins, em *A sagração da primavera: a grande guerra e o nascimento da era moderna* (1989), mostra um olhar para as duas guerras mundiais em que elementos da cultura se mesclaram com fatores políticos, militares e sociais. Ele afirma que o modernismo, enquanto visão de mundo, não atingiu apenas os artistas, mas também outros agentes sociais variados.

Como já foi colocado nas páginas anteriores, Raul Pederneiras se inspirou nas transformações urbanas ocorridas na capital federal da época. Ao longo do século XIX e início do século XX, a cidade se torna o epicentro da vida em vários lugares do mundo. Diferentes escolas literárias vão expressar os mais variados sentimentos em torno da experiência urbana. Na segunda metade do século XIX, a sociologia durkheimiana se preocupou com esse novo homem surgido do mundo urbano e industrial da Europa. As outras áreas das ciências humanas vão, aos poucos, ao longo do século XX, transformando o urbano em um foco de análise dos mais significativos. Em particular, a Escola de Frankfurt desenvolveu inúmeras discussões a esse respeito, nas quais as relações entre a urbanização e a modernidade dos séculos XIX e XX foram abordadas. Walter Benjamin, em suas obras *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (1938), *Passagens* (1982) e *Rua de mão única* (1928), entre outras, tornou-se um referencial nesse tipo de discussão. Na primeira, o autor faz uma análise da obra de Charles Baudelaire e do contexto de transformações que Paris sofreu durante o Segundo Império. A influência do marxismo é muito grande em Benjamin, mas, ao mesmo tempo, o autor inova ao perceber como tipos sociais que Karl Marx não levou em conta poderiam ser considerados importantes agentes históricos. Isso fica

evidente no capítulo *Boemia,* em que há a descrição dessas figuras bastante fragmentadas, como boêmios, conspiradores, prostitutas e o *flâneur* (o homem que anda pelas ruas das grandes cidades, detentor de um olhar atento e de um conhecimento que o possibilita viver na modernidade). Em *Passagens,* obra inacabada do autor, Paris é analisada por diferentes ângulos, das transformações técnicas que impactaram a vida das pessoas, passando pelas reformas urbanas do período de Napoleão III e chegando até ao olhar do *flâneur*, personagem central desse processo. A cidade surge como um fato cultural, seu efeito sobre o comportamento das pessoas é narcotizante. Finalmente, na última obra, a ideia de rua surge de maneira concreta e abstrata. Ela é a materialidade das cidades descritas pelo autor, seja Paris ou Nápoles, e também é uma saída para os anseios pessoais (como a Rua *Asja Lascis*, que aparece na dedicatória a uma mulher que o fascinou).

Dentro dessa mesma tradição de pensamento – ou fora dela –, autores como o já citado Marshall Berman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade* (1982), Richard Sennett, em *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade* (1974), Carl Schorske, na obra *Viena fin-de-siècle: política e cultura* (1981), e Lewis Mumford, no seu *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas* (1961), dão à cidade esse papel central na modernidade. Em suas distintas abordagens, política e cultura chocam-se ou harmonizam-se, seja na praça pública, nas ruas ou nos parlamentos. A literatura, nos autores citados, tem um papel relevante na expressão da urbanidade (em particular, nos três primeiros). Nas ideias desta tese, creio que a caricatura tenha exercido, também, em suas diferentes tendências, uma função de discussão importante das questões que giravam em torno da modernidade urbana brasileira do início do século XX e nas posições de suas elites.

No Brasil, o urbano também vem sendo um tema muito atraente. A influência frankfurtiana e das correntes da história cultural ajudaram a construir muitas obras. Destacam-se, entre tantas: *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República* (1983) e *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20* (1992), de Nicolau Sevcenko; *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*, de Sidney Chalhoub (1996); *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano - Paris, Rio de Janeiro e Porto Alegre* (1999), de Sandra Jatahy Pesavento; e *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro* (1993), do brasilianista Jeffrey Needell[12].

[12] Os estudos de Maria Estella Bresciani sobre desenvolvimento urbano, enfocando a questão da mulher e dos pobres, também são parte importante nesta discussão. Seu livro *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza* (1994) é uma referência no Brasil.

No novo ciclo de modernização que se desenha nas décadas derradeiras do século XIX e início do século XX, há, no Brasil, um cenário privilegiado para se analisar esses processos históricos de âmbito global e que, ainda hoje, são percebidos e discutidos, em várias áreas de conhecimento, principalmente em uma perspectiva histórica em que as crises dos paradigmas modernos ficam cada vez mais claras. Alguns já anunciaram até o "fim da modernidade" (MAFFESOLI, 1987), outros falam em uma perda de confiança na cultura ocidental, sem que necessariamente a modernidade termine (HABERMAS, 1987).

Colocado isso, faz-se necessário discutir as ideias de cinco autores que, de diferentes pontos de vistas, se debruçaram sobre a modernidade com a intenção analisar as suas "promessas" não cumpridas: Hanna Arendt, Michel Foucault, Zygmunt Bauman, Paul Gilroy e Mark Mazower.

Nas obras *Origens do totalitarismo: antissemitismo, imperialismo e totalitarismo* (1951) e *A condição humana* (1958), Hanna Arendt retrata os caminhos tortuosos e a falência das ideias herdeiras do pensamento greco-romano e do Iluminismo. Na primeira, ela mostra que os regimes totalitários do século XX, o hitlerismo e o stalinismo, têm suas origens em dois elementos culturais e políticos reforçados no século XIX, quais sejam: o antissemitismo e o imperialismo na África. Na segunda, Arendt faz uma análise do conceito de *vita activa* (vida ativa, ou a ação dos cidadãos na pólis) na Antiguidade e de como, no decorrer da história ocidental, ele foi perdendo seu sentido original até chegar ao período moderno, quando tal expressão se defronta com os interesses criados pelas forças produtivas do capitalismo – demonstrando a impossibilidade de uma ação política sem que essa esteja instrumentalizada pelo capital.

A racionalidade moderna, como um elemento de libertação do homem, foi brilhantemente questionada por Michel Foucault. Entre o conjunto de obras do autor, destacam-se duas em que essas discussões dão uma contribuição significativa à presente tese de doutorado. Em *História da loucura: na Idade Clássica* (1961), o autor caminha pelas ideias relacionadas às formas de distúrbios mentais desde o final da Idade Média até o início do século XIX. Em *Vigiar e punir: a história da violência nas prisões* (1975), Foucault faz uma trajetória semelhante, só que desta vez explorando as transformações no sistema judiciário do Ocidente, centrando no caso da França. O autor mostra como as transformações sofridas desde a Revolução aceleraram um processo de humanização das penas e dos presos. Nessa humanização, os presos passavam por uma estada em um presídio e a sua possível recuperação para a sociedade. Nisso, os seus corpos deveriam ser preservados e tornados úteis para a produção.

O polonês Zygmunt Bauman é um dos teóricos que mais vêm se preocupando com a natureza do mundo moderno. Sua produção sobre o assunto é bastante extensa, e, por isso, apresenta-se, nesta passagem, duas de suas obras principais. Na primeira, *Modernidade e holocausto* (1989), ele analisa como não são incompatíveis as ideias de modernidade com uma prática que foi considerada, especialmente depois da experiência nazista, um desvio, uma barbárie e uma anomalia: o holocausto. Suas ideias mostram a sintonia existente entre as duas. Em *Modernidade e ambivalência* (1991), Bauman dá continuidade a essas questões, mostrando, agora, como a modernidade criou noções padronizadoras nas quais aqueles que estivessem fora de modelos predeterminados ou se adaptavam ou seriam excluídos.

Em *Entre campos: nações, culturas e o fascínio da raça* (2000), Paul Gilroy mostra as similaridades existentes entre o nacionalismo, o fascismo e as ideias de cunho racista. Ele, na mesma linha de pensamento de Bauman, vê o mundo moderno como o gerador de um conjunto de pensamentos em que a intolerância em relação às diferenças predominou. Gilroy enfoca a noção de "raças" como um elemento divisor entre os homens, sendo, segundo sua visão, a principal característica da modernidade.

Por último, Mark Mazower, em *Continente sombrio: a Europa no século XX* (1998), tem como objetivo entender como a região do mundo que construiu sua identidade como o berço da razão, progresso e modernidade foi, especialmente entre 1914 e 1945, palco de brutalidades inimagináveis até ali. Hitlerismo, stalinismo, refugiados, genocídios estão nas listas dos eventos políticos que marcaram o continente. O autor é bastante pessimista com a modernidade europeia.

Feito este balanço teórico sobre as críticas à modernidade, é necessário frisar que Raul Pederneiras e as revistas nas quais atuou fizeram parte do contexto da modernidade brasileira, e que, por si só, possuem características bem específicas. No entanto, não se faz aconselhável epistemologicamente pensar a modernidade apenas em termos nacionais. Ela é um fenômeno global, mas que tem efeitos específicos na vida de homens e mulheres de diferentes lugares. Portanto, ao longo das páginas deste trabalho ocorrerá um constante diálogo entre as ideias dos autores acima citados com outros que vão de Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil* (1936), indo na direção da formação da cultura política brasileira, em que a modernização não conseguiu apagar os traços da Colônia e o Estado pratica relações que preservam as ideias de cordialidade e de pessoalidade; passando por Gilberto Freire, em *Casa Grande e Senazala: formação da família brasileira sob regime de economia patriarcal* (1933), *Sobrados e mucambos: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil* (1936) e *Ordem e progresso* (1957), para quem a herança do escravismo permeia vários

setores da sociedade brasileira, chegando mesmo a permanecer no país ao longo da formação da República, travando, com isso, a possibilidade de ganhos democráticos e da ideia de cidadania (algo, dentro de outra perspectiva, percebido por José Murilo de Carvalho, em *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi* (1987) e *Formação das almas: o imaginário da República no Brasil* (1990); ou ainda a discussão de Raimundo Faoro, em *Os donos do poder: formação e patronato político brasileiro* (1958), sobre o patrimonialismo na formação política do Brasil, abrindo a chance de se entender as relações que as elites brasileiras tiveram com o Estado ao longo da história.

*

Este trabalho tem como marco inicial o ano de 1898. Mais precisamente, dia 20 de julho daquele ano, quando Raul estreou como caricaturista em *O Mercurio*. No ano seguinte, ele lançou seu primeiro livro satírico, intitulado *Com licença... versos humoristicos*. O marco final é o ano de 1936, quando o autor publicou *Musa travessa: ruma de rimas sem rumo*, seu último livro individual, e, nesse momento, sua produção demonstrava um declínio significativo, pois suas experimentações vinham diminuindo desde meados dos anos de 1920.

Esta tese de doutorado encontra-se dividida em quatro capítulos. O primeiro tem como título *Raul Pederneiras e as ruas que levam à modernidade*. Nele, é feito um relato do trabalho humorístico do autor, em que a questão da reforma urbana da então capital do país é o tema central. São usados como fontes principais os semanários: a *Revista da Semana*, *O Malho*, *Tagarela* e *O Mercurio*. As caricaturas de Raul têm, nas contradições daquele processo, seu elemento de crítica. A aplicação de um código de posturas que tenta enquadrar os habitantes que transitavam naquele espaço urbano e as resistências e leituras desse processo dão elementos de grande humor. Seus textos apontam para a ação de homens que estavam por trás do processo de implementação de ideias de civilização, progresso e modernidade, e mostram as opções políticas existentes por trás disso. Raul sentia o burburinho das ruas, as resistências e as adaptações, apresentando um cenário altamente fragmentado dessa realidade histórica. Ele demonstrava momentos de pessimismo, mas, ao mesmo tempo, via possibilidades de ações que quebravam os determinismos.

Já no segundo capítulo, com o título *Uno e múltiplo: Raul Pederneiras e todas as suas "artes"*, olha-se para um Raul que caminhou por distintas linguagens artísticas e intelectuais. Sua caminhada passou pelo direito, pelo teatro, pelos reclames, pelo cinema e outras áreas, que, no final, desembocavam nas caricaturas e nos textos humorísticos. Em todas elas, havia a

sonoridade irônica. Essa caminhada também é feita por espaços, pois o professor Raul Pederneiras transitava entre o prédio da Faculdade de Direito e o da Escola de Belas-Artes, entre as redações do *Jornal do Brasil*, de *O Malho*, da *Fon-Fon!*, da *Tagarela*, da *Revista da Semana*, entre outras, ainda com tempo de presidir a Associação Brasileira de Imprensa (ABI), ir à Confeitaria Colombo, ao Teatro Municipal, aos cinematógrafos, a exposições etc.

Em seguida, o terceiro capítulo, *Raul Pederneiras e os costumes políticos*, mostra a vida política do Brasil e como o autor se posicionou diante de uma República que frustrava diferentes setores da população. Ele via os processos políticos que marcaram o país e como os vários setores sociais interagiam nos conflitos, analisando os diferentes tratamentos dados pelas autoridades (no caso discutido, o que aparece, com destaque, é a Revolta da Vacina). Para Raul Pederneiras, a política era um jogo de tensão entre palavras e ações. Assim, os trocadilhos eram usados para entender as contradições e as expectativas não alcançadas pelo regime. Diante desse quadro, o pessimismo volta a aparecer em seus escritos e desenhos. Entretanto, ele, enquanto ator social, agiu, seja como presidente da Associação Brasileira de Imprensa ou como professor de direito. As contradições da política apontadas pelo seu humor aparecem em sua própria pessoa, pois o autor demonstrou inúmeras escolhas que eram aparentemente inconciliáveis. Na viagem que Raul fez à Itália nos anos de 1920, por exemplo, ele manifestou uma enorme simpatia pele fascismo e por Benito Mussolini.

Por fim, em *O tempo dos costumes e o tempo da modernidade*, quarto capítulo, são analisadas as suas caricaturas de costumes que tinham no cotidiano carioca sua matéria-prima. Temas como a adaptação às novidades tecnológicas próprias do final do século XIX e início do século XX, a velocidade dos automóveis diante dos pedestres, os lazeres urbanos, os diálogos nos bulevares das áreas reformadas e dos bairros mais distantes, as festas populares, as relações amorosas, a homossexualidade, o feminismo, as diferenças sociais e étnicas, a solidão e as transformações na forma de comunicação criadas pelo telégrafo e pelo telefone. Todos esses elementos formaram fragmentos dentro do quadro amplo daquele contexto. Além das caricaturas, as outras expressões de suas produções do humor mostraram que a modernidade se constituiu em uma ironia, uma vez que muitas de suas "promessas" foram por um caminho inverso. Sobre isso, Raul apresentava uma relação de choques, apropriações, resistências e reinvenções dentro desse processo.

1 RAUL PEDERNEIRAS E AS RUAS QUE LEVAM À MODERNIDADE

> Estreitar as relações intelectuais entre o velho e o novo mundo, n'esta hora em que toda a humanidade confraterniza no esforço da mesma civilização, é sem duvida uma nova e simpática tentativa
> (ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA, agosto de 1901).

> Não comprehendo regulamentos em casa de doidos.
> (*Cartas de um tabaréo*, REVISTA DA SEMANA, 07 de fevereiro de 1904).

1.1 A modernidade alinhada

O personagem central que aparecerá de maneira intensa nas próximas páginas foi um homem das ruas. Um caminhante que observava com bastante atenção os aspectos de suas formas, ressaltando detalhes e apresentando aos seus leitores o que olhos superficiais não conseguiam ver. Seu caminhar se estendia para linguagens que se manifestavam no Rio de Janeiro entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX[13]. Conhecedor profundo das palavras, ele notava as contradições – das quais, em determinados momentos, ele mesmo era vítima – entre embelezamento e exclusão, cultura erudita e cultura popular, tradição e inovação, alinhamento e desalinhamento. Dentro disso, faz-se aconselhável ingressar pelos caminhos traçados pelos discursos oficiais em torno da modernização da então capital federal. Observar essa tentativa de racionalização daquele espaço urbano revela a manifestação de formas de poder variadas e suas resultantes resistências por parte de seus moradores. É dessa tensão que a obra de Raul ganhou muito sentido.

*

Em *A metropole moderna: (a proposito dos nóvos melhoramentos do Rio de Janeiro), acompanhada d'uma planta da cidade remodelada* (1924), o engenheiro Fernando Xavier da Silveira faz uma ampla análise do conjunto de reformas urbanas que ocorreram no Rio de Janeiro desde a última década do século XIX e que se dinamizaram a partir do início do século XX. O foco central das preocupações desse autor no livro são as questões de saneamento do então Distrito Federal. Ele mostra como esse aspecto era fundamental para a organização do Brasil enquanto sociedade. O Rio, como uma face importante do país, deveria

[13] Em *A cultura das ruas do Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço* (2004), Mônica Velloso analisa Raul Pederneiras, mostrando-o em contato com elementos da cultura popular.

obter sucesso nesse projeto que inspiraria o restante da nação. Afinal de contas, ali era a "porta de entrada" por onde os estrangeiros julgariam o nível de civilização dos brasileiros, pois, além de avenidas modernas, deveria, na sua visão, existir uma população que fosse saudável e que desfrutasse de boas condições higiênicas[14]. Portanto, apesar de mostrar, ao longo da obra, como o processo de reordenação urbana levou e sempre levaria a população a fazer sacrifícios, os resultados, em sua opinião, seriam sempre dos mais promissores. Esse importante relato da história urbana da capital da República abraça um discurso oficial em que a modernidade e seus termos vistos, naquele contexto, como correlatos, como civilização e progresso, aparecem como um fator fundamental da inclusão do Brasil ao então mundo hegemônico das nações do Atlântico Norte. O texto de Xavier da Silveira tem uma linguagem técnica e burocrática. É, no seu todo, um amplo relatório.

Outro importante documento sobre as transformações urbanas do Rio de Janeiro tem o título de *Consolidação das leis e posturas municipaes* (publicado em dois volumes nos anos de 1905 e 1906), escrito pelo médico sanitarista Alexandrino Freire do Amaral e pelo advogado Ernesto dos Santos Silva. O trabalho apareceu como um coroamento das reformas executadas na gestão de Francisco Pereira Passos[15]. Tem, como na obra de Xavier da Silveira, o aspecto técnico-burocrático como característica, somado a um detalhamento da legislação que vigorava no município. Porém, as preocupações políticas e sociais são mais evidentes na construção do texto. Permeia-o algo que poderia ser visto como um ideário civilizacional (ELIAS, 1990a), de maneira mais evidente, já que sua escrita se deu no calor da hora da conclusão de uma parte significativa das intervenções urbanas. O conjunto de leis e decretos ali apresentados pretendia, segundo os autores, ser uma evolução em relação às legislações municipais anteriores, particularmente a de 1838. Em suas visões, o grande avanço da *Consolidação* seria a criação de um novo código de posturas, pois o até então vigente demonstrava um grande anacronismo para os dias nascentes do século XX. Sem deixar de lado os inúmeros aspectos importantes da vida do Distrito Federal relacionados às legislações

[14] Essa preocupação permeava inúmeros setores da sociedade. Na *Revista da Semana*, por exemplo, há uma reportagem, no começo década de 1920, intitulada *O que falta ao Rio para ser a primeira cidade da América do Sul?...* (REVISTA DA SEMANA, 03 de setembro de 1921). As revistas ilustradas, como espaço para discussões urbanas, são bem discutidas por Vera Lins, Cláudia de Oliveira e Mônica Pimenta Velloso, em *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930* (2010).

[15] Francisco Pereira Passos vem sendo alvo de inúmeros trabalhos que tratam de seus aspectos biográficos em que o período de sua gestão é o foco central. A obra *Pereira Passos: um Haussmann tropical* (1990), de Jaime Larry Benchimol, pode ser destacada por buscar a fundo um paralelo entre os processos de urbanização de Paris e do Rio de Janeiro e os dois homens que estiveram à frente deles. A obra coletiva organizada por Giovanna Rosso Del Brenna, *O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão* (1985), também traz contribuições interessantes. *Pereira Passos, o reformador* (1848), de Roberto Ruiz, tem elementos que buscam, de maneira precisa, as tensões políticas e socais da reurbanização da capital do país.

sobre educação, licenças, licitações, distribuição de poderes, aposentadorias, entre outras, o código de posturas é o fator fundamental para se entender a natureza das reformas. É o elemento que dá uma concretude histórica ao termo *embelezamento*, pois a cidade e seus elementos estéticos são bastante enfatizados.

No volume 2 da *Consolidação*, há um capítulo dedicado à *Policia Municipal*. O papel dessa instituição na observância do comportamento urbano era fundamental na visão dos legisladores desse texto. Todavia, como ficará claro mais à frente, havia um abismo entre o rigor dessas leis, a ação dos agentes públicos para que elas fossem cumpridas e a aceitação por parte da população, que, em muitos momentos, não as obedecia.

Em *As máscaras da civilização* (2001), Jean Starobinski analisa, nas línguas de origem latina, a proximidade entre as palavras *polido* e *policiado*. Sua intenção é mostrar a relação desses termos com as aparências em sociedade e o seu vínculo direto com a ideia de civilização e suas decorrentes práticas. O comportamento polido é parte de um aprendizado que se dá na repressão dos indivíduos em sociedade. A leitura dos artigos que visavam a normatizar o comportamento social no Distrito Federal mostra a preocupação com a aparência do espaço público, não ficando, contudo, apenas no aspecto visual, mas também no sonoro e no olfativo (sendo esses também ligados a um nível de visualidade). Seu primeiro artigo mantém o já vigente desde 1838, que proibia o sepultamento de corpos em igrejas e conventos. A preocupação com o isolamento de restos mortais (humanos e/ou de animais) e de todo tipo de detritos é um exemplo que aparece citado já no código de posturas no período imperial. Nota-se, com isso, que aquele que passou a vigorar no início do século XX era parte de um processo que se desenhou desde o século XIX. Entretanto, houve um acentuamento, com a preocupação relacionada à aparência da cidade. Um exemplo disso é o decreto legislativo de 9 de outubro de 1901, que: "Prohibe a exposição de roupas e outros objectos de uso domestico nas portas, janellas e mais dependencias das habitações que tenham face na via publica" (AMARAL; SILVA, 1906, p. 102). Outro decreto de teor semelhante (de 14 de maio de 1903): "Prohibe nos estabelecimentos commerciaes a exposição de quaesquer artigos nas humbreiras e vãos das portas" (AMARAL; SILVA, 1906, p. 103). Nota-se, nos dois exemplos, uma evidente preocupação com a imagem que a fachada urbana apresentaria. Nesse quadro, um dos papéis da Polícia Municipal era observar o cumprimento das posturas. A sua não realização tinha como consequência um conjunto de punições para os infratores. O decreto nº 385, de 4 de fevereiro de 1903, diz, em seu artigo 480:

> Os autos da infracção de posturas, leis e regulamentos municipaes serão assignados pelo agente fiscal e dous guardas municipaes, escriptos por

> aquelle em duplicata, sendo um exemplar entregue ao infractor ou deixado no local em que este habitar ou for encontrado [...] (AMARAL; SILVA, 1906, p. 119).

O transitar pelas ruas passava por um controle de quem poderia estar nelas presente. Humanos ou animais. No caso específico de animais domésticos, como os cães, eles deveriam estar com a situação plenamente regularizada – matriculados, na expressão usada no documento –, com coleiras, e guiados pelos seus proprietários, para escapar da captura pelos agentes da Prefeitura. As responsabilidades para quem possuía esses animais passavam por questões de ordem jurídica e médica. No item *Penalidades e destino dos cães*, do mesmo decreto, encontram-se tais deveres dos donos:

> Art. 574. Se os cães apprehendidos não se tornarem suspeitos, poderão ser restituídos dentro do praso de cinco dias; no caso contrario, não poderão ser entregues antes de decorridos quinze dias.
> Em ambos os casos, o proprietario, além de pagar a taxa diaria de 500 reis para a alimentação do animal, ficará sujeito ás multas estipuladas.
> Se o cão estiver matriculado, será o dono obrigado, na occasião de reclamal-o, a pagar a matricula e o imposto devido. (Do art. 12 do decr. n. 414)
>
> Art. 575. Quando o cão houver mordido a alguem na via publica, o proprietario ficará sujeito á multa de 15$, além da já indicada.
> Paragrapho unico. Se durante o tempo em que estiver de observação, o animal manifestar symptomas de hydrophobia, será immediatamente morto (*Idem*, art. 13) (AMARAL; SILVA, 1906, p. 143).

O tratamento restritivo aplicado ao trânsito de cães nas ruas da capital do país tinha, no sentido de ordenamento estético, uma semelhança com o destino que era reservado à mendicância. O decreto legislativo nº 403, de 14 de março de 1903, afirma:

> Art. 593. E' prohibido, sem licença da Prefeitura, visada pela Repartição da Policia, tirar esmolas no Districto Federal, para qualquer fim ou objeticvo. Os infractores incorrerão na multa de 50$, a qual, se não fôr paga, será convertida em oito dias de prisão (Decr. n. 403, art. 1º).
>
> Art. 594. E' vedado expressamente o exercicio da mendicidade no Districto Federal.
> § 1º. Os mendigos que forem inhabeis para trabalhar, depois de reconhecidos como taes por inspecção sanitaria feita por tres medicos da Directoria Geral de Hygiene e Assistencia Publica, serão recolhidos ao Asylo de S. Francisco de Assis.
> § 2º. Os mendigos que forem julgados validos, os vadios, os vadios ou vagabundos, os menores viciosos que forem encontrados, os menores abandonados, de 14 annos, maiores de 9, que por serem orphãos, ou por negligencia, ou vicios ou enfermidade dos pais, tutores, parentes ou pessoas em cujo poder, guarda ou companhia vivam, ou por outras causas, forem achados habitualmente sós na via publica, entregues a si mesmos e privados de educação, serão apresentados ás auctoridades competentes para respectivo processo e applicação dos preceitos do Codigo Penal, lei n. 268 de 28 de Outubro de 1898 e lei n. 947 de 29 de Dezembro de 1902, conforme a hypothese. (*Idem*, art. 2º) (AMARAL; SILVA, 1906, p. 145).

Assim, é possível notar, nesses dois exemplos, a necessidade de transformar o espaço da rua em um lugar onde determinadas formas de ocupação e trânsito deveriam ser coibidas. Os documentos apresentados também demonstram o uso de diferentes discursos coercitivos, quais sejam o médico-sanitário, o jurídico, o moral ou o do assistencialismo social. Ao longo da leitura de *Consolidação*, vai sendo revelada uma sincronia entre esses discursos, nas distintas preocupações apresentadas no código de posturas que ali aparece. Em todos eles, ficam claras as ideias civilizadoras que pretendiam combater os traços culturais vistos como entraves para o progresso: "São prohibidos, nas casas de bebidas, tavernas ou outros logares publicos, ajuntamentos de pessoas com tocadas, dansas ou vozerias [...]" (AMARAL; SILVA, 1906, p. 169). As práticas culturais relacionadas ao passado colonial e imperial, particularmente as de matriz negro-africana, encarnavam um dos vilões da obra que deveriam ser extirpados, ou, no caso das vozerias, silenciadas[16]. Relacionada a esta última citação, a polidez, que, teoricamente, deveria predominar na cidade, estava ligada também aos sons emitidos nas ruas. Em um dos artigos do código de posturas, o pregão de notícias era proibido:

> É' prohibido apregoar em logares publicos noticias, factos ou assumptos, verdadeiros ou falsos, contidos em jornaes, folhetos, livros ou quaesquer outras publicações impressas ou obtidas por qualquer meio graphico, que se offereçam á venda, ou se distribuam gratuitamente ou de qualquer outro modo (AMARAL; SILVA, 1906, p. 173).

O pregão estava relacionado também com um tipo de trabalhador existente em diferentes contextos urbanos do mundo: o mascate. Há, na obra, um conjunto bastante rigoroso de normas que esses profissionais, que eram quase parte da paisagem natural do Rio, deveriam seguir. Os mascates, também chamados de vendedores ambulantes, eram classificados e tinham suas atividades regularizadas e limitadas pelo decreto legislativo nº 830, de 31 de outubro de 1901:

> Art. 744. A classificação dos mascates (vendedores ambulantes) será feitas de accordo com o disposto na lei orçamentaria, correspondendo cada uma das differentes classificações á exigencia de uma licença distincta, de modo a não poder o mascate de uma mercadoria negociar em outra sem pagar integralmente os respectivos impostos de cada mercadoria. (Decr. cit., art. 1º).
>
> Art. 745. A licença do mascate protegerá exclusivamente a pessoa que conduzir as mercadorias de vendas licenciadas; se essas mercadorias forem

[16] O peso dos conceitos de raça na ciência e nos projetos nacionais do período é bem discutido por Lilia Moritz Schwarcz (1993, p. 34), em *O espetáculo das raças*: "Nas grandes cidades a entrada desse ideário cientificista difuso se faz sentir diretamente a partir da adoção de grandes programas de higienização e saneamento. Tratava-se trazer uma nova racionalidade científica para os abarrotados centros urbanos, implementar projetos de cunho eugênico que pretendiam eliminar a doença, separar a loucura e a pobreza".

> conduzidas por mais de um individuo, far-se-ão indispensaveis tantas licenças quantas estes forem. (Decr. cit., art. 3º).
>
> Art. 746. Fica absolutamente prohibida a localisação destes mascates dentro da zona urbana do Districto Federal. (Decr. cit., art. 4 º) (AMARAL; SILVA, 1906, p. 176-177).

O controle social representado na reforma urbana teve como uma de suas manifestações mais contundentes a formação da Polícia Sanitária. Nela, a questão colocada acima, da sincronia entre distintos discursos coercitivos, fica bastante notada. Ali, o jurídico e sanitário aliavam-se perfeitamente. No entanto, de uma forma até mais acentuada do que a Polícia Municipal, deve-se levar muito em conta o texto que a fundamenta, mais do que, propriamente, suas ações concretas, pois nela se observa, também, um abismo entre o rigor dessas leis, a ação dos agentes públicos para que elas fossem cumpridas e a aceitação por parte da população, que, em muitos momentos, não as obedecia. Era sua função a inspeção de residências, estabelecimentos comerciais, alimentos vendidos nas ruas por mascates ou em mercados, condições higiênicas gerais e prevenções contra epidemias. O não cumprimento das posturas relacionadas a esse setor igualmente teria como consequências um conjunto de multas. Uma das preocupações mais evidentes das autoridades do Distrito Federal estava relacionada ao controle de epidemias, e, entre elas, pode ser citada a da tuberculose, que, no período, ceifou várias vidas devido ao seu caráter letal. O controle das formas de contaminação era um dos elementos que mais preocupava as autoridades. Por isso, medidas de prevenção e repressão apareciam na legislação municipal. O controle dos humores corporais fazia-se fundamental:

> Art. 2.745. Nos logares indicados no artigo antecedente, onde houver escarradeiras, é prohibido cuspir ou escarrar fóra destas.
> § 1º. E' tambem prohibido cuspir ou escarrar sobre qualquer parte dos *bonds* ou vehiculos terrestres ou maritimos, destinados a transporte de passageiros, ou mixto de passageiros e bagagens.
> § 2º. Os vehiculos de transporte de passageiros, seja qual for a especie, deverão ter o soalho lavado com solução antiseptica e em perfeito estado de asseio. (Decr. n. 429, art. 2º).
>
> Art. 2.746. Os individuos que forem encontrados em flagrante violação das disposições do § 3 º do artigo 2.741 e do paragrapho primeiro do artigo 2.742 incorrerão na multa de dez mil réis pela primeira vez e do dobro na reincidencia. (Decr. n. 429, art. 3º).
>
> Art. 2.747. A infracção do § 2 º do artigo 2.742 sujeita as emprezas á multa de trinta mil réis por vehiculo e ao dobro nas reincidencias. (Drec. n. 429, art. 4º).
>
> Art. 2.748. As emprezas de transporte de passageiros deverão affixar, em cartazes bem visiveis, nos seus carros, a prohibição de cuspir ou escarrar em qualquer parte dos mesmos, sob pena de multa de vinte mil réis por vehiculo

> em que faltar aviso ao publico. (Decr. n. 429, art. 5º) (AMARAL; SILVA, 1906, p. 455).

A metropole moderna e *Consolidação* são apenas dois pequenos exemplos que mostram todo um conjunto de discursos transdisciplinares sobre a cidade e como eles se transmutaram em formas de poder e de controle social. Os distintos elementos da vida urbana acabavam aparecendo dentro de um elo social no qual os elementos do poder ficavam entranhados. Não é equivocado pensar, aqui, na ideia do *panóptico*, desenvolvida em obra homônima por Jeremy Bentham, no final do século XVIII, e, na segunda metade do século XX, usada como uma referência central por Michel Foucault, em seu *Vigiar e punir: história da violência nas prisões* (1975), para construir uma imagem da modernidade que encarcera e controla o sujeito, em contraposição à modernidade que o liberta. O parentesco existente entre a estrutura arquitetônica e discursiva de prisões, escolas, hospitais, hospícios e fábricas é muito próximo às múltiplas áreas de conhecimento que são convocadas para embasar legalmente as formas de poder existentes nas cidades do século XIX e das décadas iniciais do século XX, particularmente às do mundo do Atlântico Norte e das regiões sob o seu domínio direto ou sob a sua influência cultural e econômica.

Portanto, a cidade tentava controlar uma massa cada vez maior e heterogênea[17]. A disciplinarização tinha o elemento de interesse do capital e, paralelamente, o fator imposição cultural de moldar comportamentos plausíveis aos espaços urbanos que passavam por processos de embelezamentos, determinando lugares específicos para os distintos grupos que ali viviam. As posturas municipais que aparecem em *Consolidação* foram escritas por homens que acreditavam na capacidade coercitiva do poder público em impor aos cidadãos um complexo conjunto de regulamentos a serem seguidos sob a ameaça de distintas punições diante de seu não cumprimento. Contudo, na contramão dessa crença, existiram homens e mulheres que romperam com essas amarras e sacudiram o edifício rígido das leis e das posturas, dando-lhes tons mais humanos e coloridos.

[17] Sobre as transformações políticas, econômicas e demográficas no século XIX, Carl Schorske, em *Viena fin-de-siècle: política e cultura* (1981), por exemplo, relata a mudança de paradigma em Viena, a partir de 1848, quando as muralhas contra inimigos externos deixam de ser prioridade e passa-se a se pensar em uma estrutura urbana que pretendia deter um proletariado hostil. Via-se, assim, uma ameaça interna. Walter Benjamin, em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (1938), retrata o mesmo contexto por meio da figura do *flâneur* e sua relação com as ruas de Paris.

1.2 A cidade para além das posturas

A relação dos indivíduos com um espaço urbano em processo de profunda transformação foi discutida por muitos pensadores que observaram aqueles tempos. Seja um Georg Simmel, na Europa, ou um Paulo Barreto – cujo pseudônimo mais famoso foi João do Rio –, no Brasil (para citar apenas dois), o homem citadino desse período aparecia como um tipo novo e bem peculiar[18]. A sua estrutura mental e a sua fisiologia adaptavam-se e chocavam-se com aquele espaço em movimento. Georg Simmel, no texto *Metrópole e vida mental* (1902), mostra uma constante luta entre o ser humano e as forças que escapam ao seu controle (VELHO, 1967). Para o autor, os dilemas das grandes cidades de seu período eram fruto de um desenvolvimento histórico que começou nos primórdios da humanidade, com o enfrentamento entre o homem e a natureza; no século XVIII, houve uma libertação do homem tanto no que diz respeito à natureza como em relação às forças divinas. Para o homem do início do século XX, esse processo recente trouxera a possibilidade mais concreta da formação do indivíduo moderno, porém, a constante especialização que acompanhou o desenvolvimento do capitalismo industrial criou uma enorme interdependência somada aos mecanismos de controle sem precedentes no passado. O autor se preocupa em diferenciar o comportamento entre os habitantes das metrópoles e os das cidades pequenas, tendo esses últimos contatos inter-humanos maiores que os dos metropolitanos. Foram grandes os efeitos psíquicos dessas relações existentes nas grandes cidades, a atomização dos indivíduos era um deles. No processo de construção de espaços de poder, houve, na linguagem usada por Simmel, um predomínio do "espírito objetivo" em detrimento do "espírito subjetivo". O indivíduo estaria condenado a ser uma peça em uma ampla engrenagem. Contudo, essa visão de um "ser humano geral" contrapõe-se a uma condição única e particular de cada um. O autor não é pessimista, pois vê, na metrópole, a possibilidade de se equilibrar e se redescobrir as possibilidades, resgatando um sentido mais profundo de individualidade e fugindo da atomização. Simmel reconhece, sem dúvida, a dificuldade de tal processo.

João do Rio tem, nas diferentes dimensões da vida urbana, o seu tema central. Entre tantas de suas obras que poderiam ser citadas sobre a relação entre o indivíduo e a cidade, *Psychologia Urbana* (1911) é a que dá melhores respostas para as questões surgidas nessa

[18] Outros autores são importantes nesta análise. O cronista Hermeto Lima, com seus livros *O alcoolismo no Rio de Janeiro* (1914) e *História da polícia no Rio de Janeiro* (1939), o último em coautoria com Mello Barreto Filho, também retrata questões urbanas interessantes sobre a capital do país. Nos anos de 1920, o autor publicava uma coluna na *Revista da Semana*, na qual ele contava aos leitores as coisas pitorescas do Rio das décadas anteriores.

discussão. Na obra, o autor usa distintas sensibilidades para compreender a inserção dentro do espaço da cidade, quebrando determinações e homogeneizações, e, assim, os capítulos *Amor carioca*, *O figurino*, *Flirt* e *A delicia de mentir* compõem esse conjunto de comportamentos. Com perspicácia, o texto lança, logo na primeira parte, o choque entre o todo da *urbs* e os pontos de tensão representados pelos indivíduos: "E assim, indo do maior para o menor, desde que encontramos individualidade numa cidade, logo lhe encontramos uma feição de amar" (JOÃO DO RIO, 1911, p. 26). O amor, em suas diferentes manifestações, nas ideias apresentadas por João do Rio, desdobrava-se em comportamentos que colocavam em xeque as noções de namoro e do próprio casamento. Esse sentimento que se fragmentava na sociedade era vítima dos avanços sociais verificados na época, pois, como é observado: "[...] quanto mais civilisado é o meio, menos comprehende o amor [...]" (JOÃO DO RIO, 1911, p. 34). Desse modo, ele via que os setores abastados livrar-se-iam com mais facilidade do amor do que os desfavorecidos.

Na obra, o outro tema que demonstra os aspectos fragmentados e multifocais da cidade de então é o figurino, que seria uma expressão da exterioridade, das mudanças constantes e da destruição da ordem social. Ele representa o ponto alto da individualidade, marcando uma pessoa, porém, há estilos de personagens conhecidos que são imitados por outros[19]. A imposição de padrões determinados cria a noção daquilo que, naquele contexto, era considerado *chic*, levando a um processo de perda das coisas mais naturais da vida social:

> O homem que copia outros, em geral uma classe superior, quando é bem guiado, dá resultados excellentes. A educação é relativa. Mas um sujeito que nunca usou luvas, uma dama que nunca andou com os chapelões admiraveis d'agora, ficam mal a primeira vez. Assim imitam, copiam, cobrem os pausinhos do chic, e vão aos poucos limitando as expansões da natureza, porque o chic é o estrangulamento da expontaneidade (JOÃO DO RIO, 1911, p. 88-89).

Nesse leque de comportamentos urbanos, o *flirt* representa um elemento novo, mas sendo até mais comedido do que certas atitudes afetivo-sexuais do passado. Ele, segundo a visão do autor, foi importado da Europa e se adaptou à maneira de ser dos cariocas, renovando muito do que, até então, se entendia nos relacionamentos amorosos. O seu caráter rápido e dinâmico acabou sendo favorecido pelas transformações pelas quais a capital do país passava: "O amor no Rio, evoluiu com a viação urbana [...]" (JOÃO DO RIO, 1911, p. 121).

Esses três elementos da vida em cidade são coroados pelo capítulo *A delicia de mentir*. Nele, as mentiras surgem como um fator que permeia todas as relações sociais, das maiores às

[19] Para Gilles Lipovetsky (1989, p. 62): "Prazer ocasionado pelo espírito da mudança, a metamorfose das formas de si e dos outros. A moda não é apenas marca de distinção social, é também atrativo, prazer dos olhos e da diferença".

menores. A mentira, em tal contexto, fazia parte da intimidade ao que havia de mais público. O autor deixa a ideia de que o homem, o animal racional, poderia ser classificado também como o "animal mentiroso". Mais, particularmente, o homem que passou pelo polimento da civilização: "Hoje, o homem civilisado é o animal mais couraçado de mentiras do orbe" (JOÃO DO RIO, 1911, p. 150). A mentira foi se constituindo como um conjunto de verdades que apareceram como elementos de ordenamento social, como os valores morais, por exemplo. Portanto, o livro encontra, nessas passagens, o elo de uma psicologia urbana, uma vez que o amor, o *flirt* e o figurino se constituíam em construções sociais que, se desnudadas, poderiam revelar a natureza da sociedade que João do Rio observava. Esse conjunto de convenções sociais e aparências era um fator essencial. Ao citar o livro *The book of Snobs*, de William Thackeray[20], fica evidente, na visão do autor, como as posturas sociais de valorização dos aspectos dos setores dominantes, da aparência e do refinamento ou, na forma abrasileirada, *snobismo*, eram parte de um amplo projeto de expansão de imposição de um modelo de civilização:

> O snobismo é a salvaguarda do progresso, o snobismo é o diapasão da harmonia universal, o snobismo é a Civilisação. Sem snobismo nós não teriamos festas bellas, e carruagens e o *corso*; sem snobismo as nossas formosas damas não vestiriam com tão fina elegancia, até, ás vezes, exagerada; sem snobismo não haveria tanta literata e tantos conhecimentos de literatura; sem snobismo não louvaríamos o bem-dito *flirt*, continuando a atacar, em nome da moral, essa coisa chamada relesmente em portuguez de namoro, derriço, e até mesmo em calão, de *azeite*; sem snobismo nós não fariamos o louvavel esforço de falar todas as linguas vivas e de ir a zarzuella; sem snobismo os alfaiates não teriam tantas contas a receber; sem snobismo as nossas damas não teriam achado delicioso o Ferrero; e, principalmente, sem snobismo nós não teriamos propaganda, nem seriamos patriotas - porque patriotismo, longe de ser (sic) vestir os filho de verde e amarello, ler o *Guarany* e comer vatapá, é estar ao nivel da civilisação e fazer com *aplomb* o que fazem os grandes povos!
>
> Esta é a qualidade admiravel do *snobismo*, esta é a sua grande força!
>
> E a mentira social irradia. Mentem os creados dos amos, mentem os amos dos creados, mente a amante, mente o amigo, mentem as namoradas, mentem as esperanças, mentem os sabios, mentem os philosophos, mentem os politicos, desde o cabo eleitoral ao chefe supremo, todos muito contentes por pensarem ser os mais expertos capazes de enganar os outros, mentem os negociantes honrados, mentem todos e vão depois dormir tranquilamente para sonhar, isto é para continuar na mentira, e accordar no dia seguinte com a esperança ou o desanimo, que são duas formas de mentira (JOÃO DO RIO, 1911, p. 164-165).

[20] *The book of Snobs* foi publicado, originalmente, por William Thackeray (1811-1863), em 1846. O autor nasceu na Índia e era filho de um alto funcionário do governo colonial britânico. Suas observações sobre o que deveria ser um comportamento adequado são de grande valia para entender os valores civilizatórios do século XIX.

Assim, os sentidos mais vulgares de palavras, como civilização e progresso, ou termos amplamente usados na época que, mesmo naquele contexto, eram considerados pouco científicos, como *snob*, *chic*, *smart*, *up-to-date*, são ilusões, exterioridades ou mentiras. No entanto, eram socialmente aceitos e necessários para o ordenamento social que se impunha. Aqui, neste ponto, Jean Starobinsk e seu *As máscaras da civilização* (2001) pode ser retomado para explicar o comportamento civilizado como um jogo de aparências. As ilusões, exterioridades e mentiras têm uma grande concretude histórica, pois servem a elementos discursivos fundamentais contidos, por exemplo, na obra *Consolidação*. Uma parte significativa de seu conteúdo versa sobre os aspectos visuais, olfativos e sonoros que uma cidade em sintonia com o mundo ocidental deveria possuir. O seu polimento e a decorrente necessidade de policiar demonstraram seu caráter coercitivo e opressor.

Havia, ao lado disso, um conjunto de transformações tecnológicas sem igual no passado, marcado pela Segunda Revolução Industrial[21]. O jogo de poder que se estabelecia nas cidades desse mundo moderno e capitalista tinha como uma das suas características o duelo entre um desenho urbano (que atendia aos interesses de distintos setores dominantes) feito em nome de uma ordem que propunha embelezamento ao lado de possibilidades maiores de acumulação de capitais[22]. Do outro lado, indivíduos que, dentro da pluralidade de grupos sociais subordinados, sofriam diferentes formas de exclusão[23]. O controle de massas populacionais, a demarcação de espaços sociais para diferentes grupos, a sensação de segurança e exclusivismo para os setores privilegiados. Contudo, o poder dessa estrutura não era absoluto. Os indivíduos que estavam no seu interior agiam, com diversas motivações, para resistir a esse poder. Resistências cotidianas, sutis, aparentemente pouco revolucionárias ou

[21] Nesta discussão, há um conjunto de obras significativas sobre esse processo: HOBSBAWM, Eric J. *A era dos impérios*: 1875-1914. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988; DOBB, Maurice Herbert. *A evolução do capitalismo*. São Paulo: Abril, 1983; BRAUDEL, Fernand. *Civilização material, economia e capitalismo*: séculos XV-XVIII. São Paulo, Martins Fontes, 1998. v. 3. (O tempo do mundo).

[22] Maria Stella Martins Bresciani (1985, p. 55-56) relaciona o desenvolvimento do técnico e econômico do capitalismo, manifesto nas cidades, ao da imagem de um monstro que, simbolicamente, devoraria as massas trabalhadoras: "Nas percepções da cidade do século XIX, a alegoria do monstro conjuga à imagem do mecanismo a imagem orgânica de uma criatura monstruosa. A cidade, negação da natureza, artificial, agressiva a tudo o que fosse natural, figura a dimensão mais ampla do maquinismo. A representação do processo de produção materializado na fábrica – o moinho satânico devorador de homens – desdobra-se até atingir a dimensão imaginária da cidade. Nos textos poéticos, literários e de pesquisa social, o grande mercado permanente instalado nas ruas e nas docas de Londres – os símbolos brasonados dos comerciantes expostos nas fachadas das casas de comércio, única identidade num espaço de anonimato e de contínua movimentação – cinde-se e em suas brechas aparece a presença marcante da produção. Sobre a imagem da capital política, comercial e financeira do país e do mundo, acrescentam-se imagens da cidades industriais do norte da Inglaterra; sobre a imagem de Paris, sobrepõem-se a da cidade de Lyon".

[23] Para discutir a questão da pobreza na cidade, a obra *Pobreza urbana* (1979), de Milton Santos, é de grande importância. Sobre as representações da pobreza na modernidade, *Filhos de Caim: vagabundos e miseráveis na literatura européia (1400-1700)* (1995), de Bronislaw Geremek, mostra os diferentes retratos dos desvalidos ligados às distintas dinâmicas culturais da Europa.

transformadoras. Assim, uma *contra-história* urbana começou a ser pensada e construída, causando espanto aos planejadores urbanos, sejam sanitaristas, engenheiros ou arquitetos. Esses processos criaram personagens que se apropriaram de um espaço urbano que, a princípio, não havia sido elaborado pensando em suas demandas[24].

Em *A alma encantadora das ruas* (1908), João do Rio apresenta a rua como um fenômeno universal, estando presente em diferentes épocas históricas, sendo, na sua visão, uma característica própria das sociedades humanas. Indo além dessas perspectivas, é inegável que, no período em que o autor se situa, houve a adoção, em diferentes partes do mundo, de padrões de reestruturação urbana que encarnariam a modernidade e as ideias civilizatórias que a acompanhavam. Particularmente na América Latina, os modelos introduzidos por George Haussmann, em Paris, seriam imitados em núcleos urbanos (em especial nas capitais nacionais e provinciais) em todo o continente[25]. Esse processo de emulação pode ser observado por dois ângulos. O primeiro estava relacionado à modernização de estruturas sociais, políticas e econômicas latino-americanas que, aproximadamente entre os anos de 1870 e 1930, entraram na ordem capitalista internacional daquela época como economias exportadoras de riquezas minerais e agrícolas[26]. Os lucros auferidos nesse processo, somados a investimentos em áreas de interesse de capitalistas britânicos, estadunidenses ou alemães, proporcionaram um processo de modernização de diferentes países da região. As reestruturações urbanas eram um coroamento dessas mudanças, que passavam por ampliação de ruas e avenidas, construção de bulevares, introdução de bondes, luz elétrica, estações ferroviárias, reformas de portos, introdução de modelos arquitetônicos inovadores (PESAVENTO, 2002).

Tudo isso representava, nas ideias das elites nacionais, uma superação do que era visto como vícios coloniais que se mantiveram muitos anos após as independências. Assim sendo, era necessário um apagamento de uma memória ibérica, africana e indígena, que, em diferentes tonalidades, havia marcado as sociedades do continente[27]. Isso pode ser

---

[24] Falar de uma contra-história lembra a questão da história dos vencidos. Para Walter Benjamin, o historiador marxista deve romper com a visão dominante e resgatar o vencido, que está preso às amarras da cultura triunfante (KHOTE, 1985). Jean Marie Gagnebin (1994) tem uma interessante análise do pensamento benjaminiano, visto a partir de fragmentos históricos, constituindo-se, assim, em uma anti-história.

[25] Sobre essa temática, o texto *O crescimento das cidades latino-americanas, 1870-1930*, de James Scobie, dá uma visão de conjunto bastante interessante sobre a urbanização no continente (BETHELL, 2001).

[26] Tulio Halperin Donghi (1975, p. 167) chama esse contexto de "novo pacto colonial".

[27] Richard Morse (1988, p. 76) mostra que: "Na Ibero-América, a ubiquidade de instituições servis ou semi-servis e a origem indígena e africana de uma larga parcela da população impediram uma visão social consistente à maneira de Hobbes. Com o tempo e com o crescimento da população e a mobilidade espacial, essa grande diversidade de tipos sociais tendeu a polarizar-se em castas e crioulos, brancos e negros, gente fina e plebeus, ou civilizados e bárbaros. Em tal situação o ideal neo-escolástico – culturalmente familiar – da

apresentado como o segundo fator para o entendimento desse modelo de modernidade adotado na América Latina em distintas sociedades e com efeitos e consequências bem variados. De pontos de vista teóricos contrastantes, é possível observar motivações ideológicas ou imaginárias que estimularam a adoção de padrões urbanos haussmassianos como um fator fundamental de entrada nas ideias de modernidade então vigentes. A construção de uma autoimagem (por parte dos setores dominantes) com características ocidentalizadas, aliada a uma noção de pertencimento à ordem global guiada pelo mundo do Atlântico Norte também fazia parte disso[28] – sem esquecer, é claro, da crise dessa visão triunfalista do Ocidente ocorrida durante e após a Primeira Guerra Mundial[29]. Nesse contexto, a cidade era o local onde se dava uma teatralização desses papéis. Ela tornava-se uma espécie de microcosmo de um momento histórico em que termos como civilização, barbárie, moderno, arcaico, ocidental e não ocidental estavam bem definidos. No Brasil, Lima Barreto é um dos poucos que consegue notar esse espírito de época, ao escrever, no início dos anos de 1920, sobre o comportamento da administração da cidade do Rio de Janeiro. Ele diz:

> Para mim, Sua Excelência é um grande prefeito, não há duvida alguma; mas de uma cidade da Zambézia ou da Cochinchina.
> Vê-se bem que a principal preocupação do atual governador do Rio de Janeiro é dividi-lo em duas cidades: uma será a européia e a outra, a indígena.
> É isto se faz ou se fêz na Índia, na China, em Java, etc.; e em geral, nos países conquistados e habitados por gente mais ou menos amarela ou negra. (CARETA apud BARRETO, 1961, p. 117).

Para o brasilianista Jeffrey Needell, em *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro* (1993), essa noção de *colonialismo interno* era muito clara para os setores privilegiados da sociedade brasileira na passagem do século XIX para o século XX. Havia um olhar em direção à população do país semelhante ao dos europeus para os africanos e asiáticos. Ao relatar o anseio da imprensa carioca pela entrada do Brasil no mundo

---

"incorporação social" não era mais plausível que a suposição anglo-americana de uma sociedade de "indivíduos" comensuráveis entre si. Um continente com uma população de mais de vinte milhões no final do período colonial – onde quatro entre cinco pessoas eram escravos, trabalhadores dependentes, agricultores e pastores a nível de subsistência ou ocupante de precárias posições intersticiais, frequentemente sem falar a linguagem dos conquistadores –, era um cenário pouco propício para a realização dos grandiosos planos europeus de integração participatória qualquer que fosse sua origem ou época".

[28] Maria Lígia Prado (1999, p. 73), em *América Latina no século XIX: tramas, telas e textos*, escreve que, desde o início da formação dos estados nacionais latino-americanos, houve, da parte das elites, um desencanto com o cenário que às esperavam: "Os poderosos queriam tudo organizar e controlar. Os letrados, desencantados com a incapacidade de realizar seus sonhos, esqueceram que os processos históricos eram lentos, que o ritmo das mudanças não acompanhava a pressa dos atores sociais e que os ventos nem sempre sopram na direção por eles desejadas".

[29] Segundo Oliver Compagnon (2011), apesar das distâncias dos campos de batalha da Europa, os impactos da Primeira Guerra atingem a intelectualidade latino-americana, contribuindo, inclusive, para as suas concepções modernistas.

ocidental, Needell (1993, p. 17) comenta: "Tais indivíduos queriam por fim ao Brasil antigo, ao Brasil 'africano' que ameaçava suas pretensões à Civilização, apesar de se tratar de uma África bem familiar à elite".

Esse caráter familiar e de proximidade entre uma elite ocidentalizada e o mundo que ela queria negar, ocultar, transformar ou superar revela elementos de grande tensão na inserção desses grupos sociais naquele contexto de modernidade. Observam-se, assim, grupos sociais dominantes, em que parte significativa de seus membros é formada por mestiços – variando entre o seu grau de aceitação ou ocultação de suas origens[30]. Porém, sendo independente de suas posturas, socialmente brancos, candidatos e adeptos de valores que apareciam na época como vanguarda da civilização. Luiz Edmundo, em *O Rio de Janeiro de meu tempo* (1938), mostra como Francisco Pereira Passos assumia, com muito orgulho, as suas origens indígenas (algo comum entre setores da elite brasileira desde o Império[31]), e, ao mesmo tempo, foi um implacável combatente da superação de todas as práticas vistas como bárbaras que estavam presentes na capital da República e que apareciam como um entrave para o avanço de formas de comportamento consideradas civilizadas. Fossem de origem indígena, africana ou asiática, esses traços culturais deveriam ser combatidos e o Rio colocado dentro de padrões próprios dos grandes centros urbanos do mundo. Segundo o autor, Pereira Passos seguia isso à risca:

> No cumprimento de seu dever não conhecia sentimentalismo. Certa vez fazem-lhe grande manifestação, ao inaugurar um tunel em Copacabana. Dias antes ao desse acontecimento havia baixado severas ordens no sentido de ser cumprida a postura municipal que prohibia o uso de foguetes e balões dentro da cidade, tradição chineza, barbara e perigosa, banida do mundo civilizado ha muitos annos e que aqui se mantinha como um desacato ao progresso e á vida do proximo.
> Chega Passos ao logar onde deve ser manifestado. E, emtanto o orador official concerta a garganta para disparar seu jacto oratorio – zás, uma rajada de foguetes.
> Passos franze logo o sobrolho:
> - Quem mandou soltar esses foguetes?
> - Fomos nós, excellencia, diz-lhe o homem do discurso, muito risonho, muito amavel, nós, da commissão organizadora desta manifestação.
> - Pois estão os senhores todos multados! (EDMUNDO, 1938, p. 44-45).

Na descrição de Luiz Edmundo, o interventor do Distrito Federal via-se como um agente difusor da modernidade e dos comportamentos civilizados a ela relacionados, sem se

[30] Há um texto na revista *D. Quixote*, intitulado *A vitória dos mulatos*, no qual são relatados nomes de homens das artes, ciência e política que eram mulatos. Uns declarados, outros poucos simpáticos à própria origem. O texto faz questão de ressaltar a diferença entre mulatos e pretos (D. QUIXOTE, 18 de julho de 1917).

[31] Em *As barbas do Imperador*, Lilia Moritz Schwarcz (2003, p. 13), discute a adoção de uma simbologia indígena pela elite imperial: "[...] os grupos indígenas, tão afastados da corte de dizimados de forma bastante sistemática, eram convertidos, porém, em símbolos da monarquia. Distante, enquanto realidade, ganhavam vida na representação: nos quadros e alegorias, nas esculturas e nos títulos de nobreza".

deixar levar pelo *sentimentalismo*. Ao mesmo tempo, nota-se, nessa descrição, o enfrentamento entre padrões impostos e práticas culturais enraizadas na população.

O arsenal discursivo que falava em nome da modernização era amplo, apropriava-se de argumentos variados, escolhia diferentes inimigos para combater, e, com o objetivo de chegar aos padrões desejados, usava métodos variados. Por outro lado, as críticas e resistências a esse modelo também passavam igualmente por apropriações e concessões, com incontáveis métodos. Portanto, analisar o processo de modernização e a resistência a ele em qualquer sociedade é observar um conjunto de tensões entre essas várias partes[32]. Ele nunca se constituiu como um projeto linear e definitivo. A resistência a ele não era única e articulada, não podendo considerar-se nem plenamente vitoriosa nem derrotada. Ou pode-se dizer também que a modernidade se constitui em um devir, sendo algo que está sempre à frente[33].

A modernidade que supostamente homogeneizou trouxe, em seu processo, a formação de um conjunto de fragmentos. As análises dos textos de Georg Simmel e de João do Rio mostram isso. Ao mesmo tempo, como se viu na Introdução, o moderno permeou diferentes dimensões, ele esteve presente na literatura, na estrutura técnica, nas artes plásticas, na política, na economia. Os debates em torno das distinções entre modernização e modernismo, como os de Marshall Berman (1982) e Néstor Canclini (1989), particularmente em situações históricas fora do eixo central do capitalismo do Atlântico Norte, são de grande importância para entender de maneira mais ampla a modernidade. Na historiografia brasileira das últimas três décadas, as transformações urbanas de diferentes cidades vêm sendo um tema muito recorrente. O uso das expressões artísticas no entendimento desses processos tornou-se um dos recursos mais interessantes. O Rio de Janeiro, como capital imperial e depois republicana, foi objeto de trabalhos muito relevantes, especialmente em seus períodos de reformas urbanas e as consequências em períodos próximos. Da literatura à caricatura (CHALHOUB, 1996; PESAVENTO, 2002; SEVCENKO, 1998, 2003; SILVA, 1990; SÜSSEKIND, 1990; VELLOSO, 1996), foram sendo elaboradas novas tramas no entendimento da história do período. No entanto, os trânsitos, os choques, as angústias, as integrações entre diferentes linguagens artísticas, em um período de transformações globais no qual o Brasil tentava se inserir na ordem regida pelas sociedades do Ocidente, ainda carecem de melhor análise. As dificuldades são tamanhas em buscar os conflitos urbanos em expressões artísticas variadas,

[32] Peter Linebaugh e Marcus Rediker (2008), em *A hidra de muitas cabeças: marinheiros, escravos, plebeus e a história oculta do Atlântico revolucionário*, apresentam a construção da modernidade atlântica nos séculos XVII e XVIII como uma construção histórica na qual os grupos subalternos tiveram um papel fundamental na sua constituição.

[33] Segundo Sílvia Capanema Pereira de Almeida (2010), a modernidade caracteriza-se por ser um projeto sempre em construção.

mas que podem ter pontos de contato e ajudar a compreender os elos entre elas. Essa missão pode ser um pouco menos árdua, mas não menos complexa, quando um indivíduo experimentou e transitou dentro delas, produziu e vivenciou tais linguagens artísticas, refletiu e as desconstruiu de inúmeras maneiras. Paralelamente, fez uso de aspectos do modernismo artístico e da modernização técnica e social da capital do país. Teve um pé nos costumes e outro naquilo que havia então de mais novo, além de ter utilizado o riso como arma. O Raul, como singelamente era chamado, não era o único artista que andou por diferentes áreas, tendo sido um homem de muitos interesses. Entretanto, há, em suas obras, um método e um estilo muito característicos, somados a uma noção de pertencimento a uma linhagem de pensamento ligada ao humor e a ironia e uma consciência histórica do papel das diferentes linguagens que utilizou ao longo de sua vida. Raul Pederneiras é parte dessa agitação da vida urbana carioca do final do século XIX e começo do século XX.

No já citado *Psychologia Urbana*, João do Rio observa-o, nas ruas da capital da República, como um experimentador e criador de figurinos, pois sua maneira tradicional de se vestir (que será vista mais à frente) era imitada por outros: “Quantas pessoas ha que arranjam o chapelão do Sr. Raul Pederneiras e andam fingindo de Raul pelas ruas? Tenho encontrado alguns. São todos caricaturistas máus e ás vezes discipulos da victima” (JOÃO DO RIO, 1911, p. 81).

No ano de 1898, Raul iniciou sua carreira como caricaturista, e, em 1899, como autor de livros. As tensões de um período de acentuadas transformações no Brasil e no mundo marcariam a forma como ele via o humor. Um modelo de modernidade que criava padrões e, consequentemente, mediocrizava as pessoas, teve nele um crítico constante. Como será apresentado abaixo, Raul utilizou inúmeras caricaturas para demonstrar as contradições do processo de urbanização do Rio de Janeiro e os consequentes aspectos de modernização da capital do país. Há, sem dúvida, uma percepção de valores que se impunham em detrimento de outros que eram soterrados. A questão que serve de título para a parte seguinte ajudará a esclarecer algumas dúvidas sobre o autor que é o tema central deste trabalho.

1.3 Um leitor pessimista da modernidade?

Nascido em 15 de agosto de 1874, no Rio de Janeiro, Raul Paranhos Pederneiras pertenceu há uma família na qual as letras e as artes sempre estiveram presentes. Ele foi, por

exemplo, irmão do poeta Mário Pederneiras e do teatrólogo Oscar Pederneiras[34]. Como muitos jovens de sua geração, cursou direito, e, ao longo de sua vida, exerceu atividades relacionadas a essa área, como professor, formando advogados na Faculdade Livre do Rio de Janeiro, escrevendo um livro sobre direito internacional e, por um curto período, tendo sido delegado de polícia.

Mas Raul era um homem de inúmeras outras áreas. Entre 1898 e 1953 (ano de sua morte), passou por, pelo menos, 11 atividades profissionais. Contando as já citadas, ele foi caricaturista, poeta, teatrólogo, compositor, ilustrador, reclamista, jornalista – exerceu o cargo de presidente da Associação Brasileira de Imprensa por dois mandatos –, realizou uma das primeiras animações do país e foi ator de cinco filmes, entre eles, *Amor e boêmia* (1918). Integram a sua produção intelectual e artística textos para jornais e revistas, além de incontáveis caricaturas em várias publicações, incluindo também quadros vendidos em exposições. Somam-se 17 livros publicados pelo autor ao longo de sua existência, sendo um de direito, como já foi citado, três de cunho poético, três transcrições de peças teatrais, um dicionário de gírias, intitulado *Geringonça carioca* (1922), um livro de viagens, uma proto-história em quadrinho, um livro de ilustrações onomásticas e, por fim, seis textos nos quais a caricatura é o elemento central (conferências, coletâneas e técnicas). Há também prefácios e participações em obras coletivas. Semelhante a Ulrich, personagem de Robert Musil, em *O homem sem qualidades* (2006), Raul percebeu a tensão entre o mundo de linguagem erudita próprio das elites letradas do século XIX e o da explosão de um conjunto de linguagens ordinárias que vão ficando cada vez mais evidentes já no início do século XX, trazendo elementos de uma linguagem popular para revistas ilustradas, dicionários em que diferentes falares são decifrados, textos literários que passavam a se preocupar com isso, canções, peças de teatro, entre outras. Uma noção de totalidade homogênea e ordenada quebrava-se diante disso; as noções antropocêntricas, próprias do humanismo, mostravam-se defasadas. A ambivalência, sempre presente na modernidade, emerge, passando, assim, a ocupar o centro das relações sociais – perpetrando uma espécie de vingança a ela (BAUMAN, 1999). O próprio Ulrich, em uma das passagens da obra de Musil (2006, p. 244), discute com o personagem Walter essas questões:

> - É preciso valorizar um homem que hoje em dia ainda deseje ser uma totalidade - disse Walter.
> - Isso não existe mais - opinou Ulrich. - Basta olhar um jornal. Ele está cheio de uma imensa opacidade. Fala-se de tantas coisas, que seria preciso

[34] A vida familiar da família Pederneiras está bem retratada no livro *História da minha gente* (1961), escrito por Lia Pederneiras de Faria.

> mais capacidade de pensar do que a de um Leibnitz. Mas a gente nem percebe mais isso; mudamos totalmente. Não há mais um homem inteiro diante de um mundo inteiro, mas uma coisa humana se move num líquido nutritivo generalizado.
> - Muito bem - disse Walter imediatamente. - Não existe mais a cultura completa no sentido goethiano. Mas em compensação, para cada pensamento existe hoje um contrapensamento, e para cada inclinação uma que se lhe opõe. Cada ação e seu oposto encontram hoje no intelecto seus mais argutos motivos para serem defendidas ou condenadas. Não entendo como pode apoiar essa idéia!
> Ulrich deu de ombros.

Havia, em Raul Pederneiras, uma relação de choque e interação entre suas diferentes atividades. O autor, que, em 1931, lançou o livro *Direito internacional compendido*, era o mesmo que nove anos antes publicava a primeira edição de seu dicionário de gírias. O pintor Raul, estudioso das belas-artes, era o mesmo Raul das caricaturas em jornais e revistas. O poeta Raul, influenciado pelo simbolismo, também fez trocadilhos nos seus textos e caricaturas nas publicações semanais e diárias nas quais atuou. O Raul das aulas de direito e das conferências de humor era o mesmo. O Raul dos reclames era o mesmo que usou do humor visual e escrito para rir do consumo incontrolável. Pode-se dizer igualmente do delegado Raul Pederneiras e do boêmio Raul Pederneiras. Os processos em torno do autor não são lineares. É preciso levar em conta as diferentes épocas de sua vida, seus interesses de momento, suas desilusões, seus inúmeros parceiros profissionais, suas opções políticas. Esses vários *Rauls* interagem durante o auge de sua produção, que vai da década de 1890 até meados dos anos de 1930. Em sua carreira, houve um processo constante de experimentações nas áreas que já foram descritas. Existe uma simultaneidade nas atividades do autor. Assim sendo, dentro do marco temporal citado acima, pode-se dizer que: sim é o "mesmo Raul". No final dos anos de 1920 até meados dos anos de 1930, vários sinais vão mostrando uma impossibilidade do autor em manter esse equilíbrio, experimentar, criar e inovar. Seus contemporâneos notavam essas características e as destacavam constantemente. Armando Erse, por exemplo, cujo pseudônimo mais famoso era João Luso, afirma:

> Raul é lente da Faculdade de Direito, lente da Escola de Bellas Artes e dá lições de caricatura; escreve para o theatro, e não só revistas, mas também, o que exige um pouco mais de trabalho - comedias; illustra livros, pinta cartazes; ignoro se mantém neste momento, mas tem mantido folhetins semanaes de fantasia e sessões de critica de arte; concorre a todos os "Salões", a todas as exposições sérias ou humoristicas; faz conferencias; está sempre a tomar parte em festas de caridade, récitas de autores, beneficios, foi presidente da Associação de Imprensa, sem perder uma só reunião; improvisa um desenho ali mesmo, sobre o joelho, em todos os albuns que lhe apresentam; e se um amigo lhe pede uma capa para um livro, responde na sua voz velada, apagada, mas de accentos tão firmes e sinceros: "Pois não,

> meu velho! Deixa vêr o titulo...” E não se limita a isso. No dia seguinte, de facto, manda a capa! (PEDERNEIRAS, 1935, sem paginação).

Na data de 20 de julho de 1898, com 24 anos, Raul publicou sua primeira caricatura, em *O Mercurio* (Figura 1). O tema foi o *flirt*. Nessa composição, o autor marcaria um estilo que o perseguiria ao longo de sua existência: trocadilhos, frases curtas e análise dos valores tradicionais em sintonia com as novidades da época. Nela, aparecem dois personagens, um idoso bem trajado e uma bela jovem. O primeiro diz: “- A senhora quer tomar alguma coisa?”. Ela responde e rechaça rapidamente a investida amorosa: “- Quero sim. O bonde”. Desde então, o caricaturista trilharia uma brilhante carreira. Ele seria um grande observador das mudanças pelas quais o Rio de Janeiro passaria pelas próximas décadas. Tendo a capital de República como seu lugar de inspiração, ele também se preocuparia com o restante do Brasil e com o mundo, que teria momentos tumultuados já nos primeiros anos do novo século.

Figura 1- *O flirt.*



Fonte: *O Mercurio* (20 de julho de 1898).

Entretanto, Raul, antes de ser conhecido por todos, fez tentativas para se inserir no mercado artístico como caricaturista e teve desenhos considerados como de boa qualidade, mas que teriam que esperar um pouco mais para serem publicados. Em um interessante relato

que aparece na seção de cartas da *D. Quixote*, dirigida por Angelo Agostini, há uma informação que diz: "A nossa meza Recebemos: Do Sr. Raul Pederneiras, digno fllho do nosso bom collega do Jornal do Commercio Dr. Pederneiras, recebemos um bello desenho a penna, que denota, além de boa execução, um apurado gosto" (D. QUIXOTE, 1895, p. 7). No parágrafo seguinte, prossegue:

> Suppomos que o joven desenhista quiz accodir ao nosso Sancho Pança atè hoje encarregado dessa tarefa. Infelizmente, veio tarde; mas nem por isso deixamos de agradecer-lhe a sua bonita offerta, que guardaremos como uma bella lembrança de tão distincto amador (D. QUIXOTE, 1895, p. 7).

Nesse contexto, a imagem de grande caricaturista que seria ligada a Raul, que já chegava à casa dos 20 anos, aparece distante, sendo ele considerado apenas um amador. Mas, mesmo com o sucesso posterior, as observações às vezes até pouco elogiosas sobre o seu trabalho artístico não deixariam de existir. Muitos de seus críticos afirmavam, com uma dose de razão e outra de injustiça, que ele resistiu, em muitos aspectos, às mudanças. Particularmente, no que diz respeito ao seu estilo de desenho caricatural e à sua paixão pelos trocadilhos. Contudo, não só no seu estilo como artista, mas também na sua forma de se vestir, Raul manteve-se igual desde o início do século XX (momento de seu amadurecimento em inúmeros aspectos), com ternos pretos próprios da época e, em especial, a opção pelos chapéus grandes com abas largas (como na descrição acima, feita por João do Rio), além dos bigodes longos *à la* Guilherme II. Nas décadas seguintes, até a sua morte, Raul manteve essas características. O Rio de Janeiro acelerava e mudava, e ele, em uma postura diametralmente oposta, mantinha suas características.

O homem pouco aberto às mudanças e saudosista aparece em inúmeros relatos de seus contemporâneos, e, em determinados momentos, suas declarações ajudavam a reforçar essas imagens. Uma delas pôde ser constatada 12 anos antes de seu falecimento, quando concedeu uma entrevista ao jornalista Joel Silveira, da revista *Diretrizes*. Nessa mesma matéria, intitulada *Vendedores do humor*, também foram entrevistados Calixto Cordeiro, Yantok e Terra de Sena. O jornalista percebe claramente os marcos temporais que diferenciam o momento da produção daquele texto e o período, apresentado como o auge da produção humorística na imprensa:

> Quando a gente fala disso, da diferença entre o ambiente de ontem e o de hoje, os contemporâneos do Café Papagaio fazem cara de quem está bebendo óleo de rícino e explicam:
> - O mundo perdeu o senso de humor. Naquele tempo havia graça, vivacidade, e, o que era melhor, havia quem soubesse contar uma boa anedota ou colecionar um bom soneto satírico (DIRETRIZES, 26 de junho de 1941, p. 12).

Na entrevista, observam-se momentos de desencanto do professor Raul (maneira pela qual Joel da Silveira se dirige a ele) com fatores variados, como, por exemplo, a pouca remuneração que recebeu como artista, as críticas das quais foi vítima pelo uso frequente dos trocadilhos e, a mais importante, a perda de rumo da caricatura brasileira naquele momento histórico:

> - Professor, o que o senhor acha da atual caricatura brasileira?
> - Eu não acho.
> - Como?
> - Pois é. Procuro e não acho. Não temos mais uma caricatura brasileira. A influência do exterior matou a nossa originalidade. Se o senhor quizer encontrar verdadeiros caricaturistas brasileiros tem que ir direitinho buscar os da "velha-guarda" – eu, Klixto, e J. Carlos. Nós pertencemos a um tempo em que havia mais comunhão. Uma época sem este cosmopolitismo desagregador de agora. A cidade não crescera tanto, havia mais entendimento entre o artista e o povo (DIRETRIZES, 26 de junho de 1941, p. 12).

Como se vê, ele atribui a um conjunto de transformações modernas (cosmopolitismo desagregador e crescimento da cidade) os elementos causadores do afastamento entre o artista e o povo, aliado a uma influência do exterior nessa forma de expressão artística. Contudo, no início de sua carreira como caricaturista, esses eram fatores mais do que presentes. Apesar de, em inúmeros momentos, Raul e outros de seus contemporâneos falarem de uma caricatura tipicamente nacional que surgiu após a geração de Angelo Agostini, é inegável a influência de estilos caricaturais norte-americanos e europeus (da França da III República, por exemplo, é bastante evidente)[35]. O "cosmopolitismo desagregador" era um fator que se evidenciava de maneira muito profunda. As certezas em torno do progresso, a fé na civilização, a aposta em um modelo de modernidade – presentes já no Império[36], mas reforçadas desde os primeiros tempos do regime republicano – levaram os cariocas, particularmente da elite e dos stores médios, a sensações inebriantes em relação a essas ideias[37]. Muitos romances que relatam esse contexto mostram níveis acentuados de desagregação social: *A capital federal* (1893), de

---

[35] O livro *La caricature et la presse: sous La III République*, de Jacques Lethéve (1961), analisa o desenvolvimento desse estilo artístico na França e como um conjunto de técnicas novas aparecem ligadas ao desenvolvimento tipográfico e publicitário.

[36] A análise de José Murilo de Carvalho, em *A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro de sombras: a política imperial* (2007), dá uma noção fundamental do perfil da elite brasileira no Império. Já Ilmar Rohloff de Mattos, fala, em um dos capítulos do livro *O tempo Saquarema: a formação do Estado Imperial* (2004), dos princípios de ordem e civilização que nortearam a formação dessa mesma elite diante do Estado Imperial.

[37] Nicolau Sevcenko (1992, p. 227-228), em *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, observa a semelhança entre os objetos míticos – como os talismãs – e o uso que foi feito da palavra "moderno", que, no início do século XX, era uma forma de fetiche: "Assim como os talismãs são objeto-fetiche, assim também a palavra 'moderno' se torna algo como uma palavra fetiche que, quando agregada a um objeto, o introduz num universo de evocações e reverberações prodigiosas, muito além e para acima do cotidiano de homens e mulheres comuns".

Coelho Neto, *O encilhamento* (1893), de Visconde de Taunay, *A profissão de Jacques Pedreira*, de João do Rio (metade do texto foi publicado em fascículos na *Gazeta de Noticias*, em 1910) e *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919), de Lima Barreto. Nessas obras, personagens urbanos (ou pessoas que saem do meio rural para o urbano) sentem o conjunto de transformações trazidas pelos ímpetos modernizantes na sede do poder nacional. A cidade era menor em relação ao momento da entrevista, entretanto, elementos próprios de uma metrópole já se faziam presentes. Por fim, como pensar o "entendimento entre o artista e o povo" em 1941, em meio à ditadura de Getúlio Vargas? Sabe-se que parte significativa das manifestações culturais do país passou a ser tutelada para servir aos interesses do regime autoritário. O caminho entre o artista e o povo era guiado pela mão do Estado. As experimentações artísticas que caracterizavam Raul e outros caricaturistas de sua época seriam bem difíceis nesse período[38].

Essa entrevista, se olhada isoladamente, consolida imagens que ficariam presas a ele, como saudosista, conservador e pouco afeito às mudanças. Quanto a esse último aspecto, na parte em que Joel da Silveira entrevista Calixto Cordeiro, essa questão vem à tona, no momento em que o jornalista pede uma declaração sobre Raul, seu antigo companheiro de muitas redações:

> Klixto fala de Raul.
> Quando Klixto começa a falar de Raul Pederneiras fica cheio de cuidados:
> - Não posso falar com liberdade do Raul.

[38] Maria Helena Capelato (1998, p. 74), em *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*, ao falar da censura durante o Estado Novo, afirma: "As empresas jornalísticas brasileiras só podiam se estabelecer se obtivessem registros concedidos pelos órgãos do DIP e as atividades dos profissionais também ficavam sob esse controle". Ainda sobre a impressa, ela completa: "Após 1937 ficou estabelecido que a imprensa desempenharia sua função atrelada ao Estado. A justificativa da mudança fundamentou-se na idéia de que o jornal era político por nascença; como, no momento, a política passava a ser a mais alta das atividades públicas, atividade do Estado, a 'folha impressa, cumprindo usa tarefa natural, passaria a exercê-la dentro do Estado como função pública (*Anuário Brasileiro da Imprensa*, DIP, 1941)'" (CAPELATO, 1998, p. 74). Ao falar do papel dos intelectuais durante o regime, autora mostra um cenário bastante diferente que passou a vigorar: "O apoio de intelectuais e artistas ao Estado Novo e a convivência pacífica dos que se opunham ao governo autoritário com o Ministério da Educação representam uma das características peculiares do regime, que se explica, segundo alguns autores, pela postura controvertida de Gustavo Capanema à frente desse Ministério entre 1934 e 1945. Capanema tinha especial preocupação com o desenvolvimento da cultura (música, letras, arquitetura) e procurava, por meio da política cultural, impedir que a nacionalidade incipiente fosse ameaçada por outras culturas e ideologias. O ministro pertencera, nos anos 20, ao grupo de intelectuais mineiros com os quais continuou mantendo contato nas décadas posteriores. Personalidades de diferentes tendências gravitavam em torno do Ministério da Educação. Sérgio Miceli (1979, p. 161) considera que a gestão Capanema erigiu uma espécie de território livre infenso às salvaguardas ideológicas do regime. Dentre os nomes que ocupavam postos nesse Ministério muitos deles não se identificavam ideologicamente com o regime, como era o caso do poeta Carlos Drumonnd de Andrade, chefe de gabinete do ministro, que, em 1945, declarou-se simpatizante do comunismo. A presença desses intelectuais no Ministério não significava adesão ao autoritarismo; eles se colocavam na posição de funcionários públicos (o que era uma tradição no país, já que não havia mercado consumidor de produtos culturais com capacidade de dar autonomia profissional ao escritor/artista). Além disso, deles não foi exigida, como de outros funcionários, fidelidade ideológica" (CAPELATO, 1998, p. 120-121).

> - Por que, professor?
> - O senhor compreende, o Raul é um grande amigo meu. Mais do que isso - é um irmão.
> - Compreendo.
> - Mas, que diabo! Eu tenho o dever de dizer alguma coisa sobre o seu desenho. E vou dizer.
> Klixto levanta-se, vai até uma estante, volta com um livro enorme.
> Venha cá. Isto aqui é a coleção do "D. Quixote", o grande jornal humorístico que existiu no Rio há anos atrás. Preste atenção ao que eu fôr mostrando.
> Klixto passa algumas páginas. Aponta:
> - Este aqui é um boneco meu, talvez um dos primeiros. Veja como tudo está errado. Esta perna, como vê, não é proporcional á medida do desenho. E o próprio traço está inseguro, vacilante. Muito bem. Agora passemos outros números. Vá vendo como fui progredindo. Este desenho aqui, por exemplo, já é coisa nova, totalmente diferente daquele primeiro que lhe mostrei. E o senhor conhece o meu traço de hoje: firme e impecavel. Quer dizer: mudei de técnica, de traço e progredi artisticamente falando. Mas o Raul...
> Klixto interrompe a explicação. O reporte anima:
> - O que aconteceu com o Raul, professor?
> - Bem, o Raul sempre teve uma maneira de desenhar. O senhor veja este desenho dele, de 1898. Pegue agora neste aqui, publicado num dos últimos números da "Revista da Semana". Não é a mesma coisa? A mesma coisa, não se discute. O Raul é um bom desenhista, mas um desenhista que nunca progrediu, sempre fez a mesma coisa. Alias, progresso, progresso mesmo só conheço dois caricaturistas brasileiros.
> - Quais são, professor?
> - Eu e o J. Carlos (DIRETRIZES, 26 de junho de 1941, p. 13).

Saindo um pouco dessa entrevista, para que se possa ver a força dessas imagens em torno de Raul, as observações de Agripino Grieco (1968, p. 24), em *Disparates de todos nós*, também lança colocações semelhantes na direção do autor:

> - Qualquer caricatura do Raul Pederneiras, ainda que não assinada, era logo reconhecível. Incapaz de evolução, conservou êle até à morte o traço dos seus dias de estreante. Tudo mudava no Rio e êle a vestir as suas figuras, especialmente as mulatinhas sestrosas, com as mesmas roupas antigas e a atribuir-lhes o antigo jeito de frasear. Êsse cidadão, medularmente carioca, parece não ter saído nunca dos bons tempos do quiosque, do macaco de realejo, do baleiro de estribo de bonde, dos recitativos de sarau, do barbeiro ambulante, da serenata, da oferta do retrato a óleo [...].

Ausência de "progresso" e incapacidade de "evolução" são expressões que não contemplam a complexidade e a extensão da obra de Raul. O mérito ou demérito da manutenção de um estilo como caricaturista, por exemplo, não anula o poder de análise existente em suas composições. É inegável o seu estilo característico e sua permanência ao longo dos anos, porém, as suas experimentações e a capacidade de encontrar nas coisas imperceptíveis elementos do riso, da tristeza e da crítica social fizeram de sua produção artística algo dinâmico e inovador – como será visto mais à frente.

Voltando à entrevista com Joel da Silveira, deve-se chamar a atenção para um fator importantíssimo: Raul, naquele momento, era um homem idoso, demonstrava uma enorme

resistência em relação aos aspectos da pintura, caricatura, arquitetura e literatura de então, percebendo-se, claramente, em suas posturas, um choque geracional. Durante a conversa com Pederneiras, o jornalista observa uma das paredes da casa do entrevistado com uma grande quantidade de quadros. Ao ver a curiosidade de Joel, Raul diz:

> - Contemple isso.
> Contemplamos.
> - Genial, hein?
> De quem é, professor?
> O professor diz um nome, mas infelizmente não conseguimos anota-lo.
> - Isso é que é arte, meu caro. Tudo certo, tudo direito – expressão, proporções, tudo!
> Raul Pederneiras faz uma pausa. Depois pergunta ao repórter:
> - Qual a sua opinião sobre a pintura moderna?
> Ora, esta era uma pergunta que havíamos engatilhado para cima do professor. Explicamos isso:
> - Bem, minha opinião é que a pintura moderna não vale nada.
> - Nada?
> - Nada, nada! O senhor sabe por que existem pintores modernos?
> Não sabíamos.
> - Pois lhe digo. Porque não se aprende desenho. Porque os pintores são uns improvisados, uns leigos. Não frequentaram nenhum curso e nada sabem de geometria (DIRETRIZES, 26 de junho de 1941, p. 12).

Aqui, os críticos que acusam Raul de ser refratário às inovações teriam munição de sobra. O desenho delineado dentro dos padrões, a geometria, a correção das formas, tudo isso foge a um conjunto de transformações artísticas que ocorreram em todo o mundo desde as décadas finais do século XIX. Assim, o autor parece alheio ao impressionismo, expressionismo, cubismo, surrealismo e outras correntes que tiveram impacto nas artes plásticas[39].

O momento em que o autor concede essa entrevista já não era mais o de seu esplendor. Ele era um artista consagrado, mas gradualmente ofuscado por uma nova geração. Somado a isso, havia o fator, observado acima, da censura do Estado Novo, que trouxe significativas limitações para a prática da caricatura e de outras formas de humor[40]. Como é comum em

[39] O moderno como expressão nas artes é bem analisado por Giulio Carlo Argan (2008, p. 75), ao discutir o impacto do impressionismo: "O movimento impressionista, que rompeu decididamente as pontes com o passado e abriu caminho para a pesquisa artística moderna, formou em Paris entre 1860 e 1870; apresentou-se pela primeira vez ao público em 1874, com uma exposição de artistas 'independentes' no estúdio do fotógrafo Nadar". Para o autor, houve um impacto da fotografia sobre essa corrente artística, e, ao mesmo tempo, os fotógrafos se interessavam pelas inovações picturais: "É difícil dizer se era maior o interesse do fotógrafo por aqueles pintores ou o dos pintores pela fotografia, o que é certo, em todo caso, é que um dos móveis da reformulação pictórica foi a necessidade de redefinir sua essência e finalidades frente ao novo instrumento de apreensão mecânica da realidade" (ARGAN, 2008, p. 75).

[40] Carlos Loredano (2002), em *O bonde e a linha: um perfil de J. Carlos*, mostra que J. Carlos, por exemplo, durante todo o Estado Novo, usava suas críticas aos autoritarismos estrangeiros para, sutilmente, atacar o regime varguista.

diferentes áreas de atividade, Raul defende a sua época em relação ao que era a atual. Ao ser perguntado sobre algum nome de destaque da caricatura daqueles dias, ele responde:

> - Bem, para lhe contentar vou citar alguns nomes. O Belmonte e o Luiz Peixoto não são máus. Mas isso não quer dizer que sejam ótimos. O Luiz Peixoto poderia ser hoje o maior desenhista do Brasil. Mas eu não compreendo aquele rapaz: faz uma coisa, faz outra, deixa tudo pela metade e acaba não se definindo. Como é que uma pessoa é assim? Veja eu: desde menino que desenho e escrevo. Desenho e escrevo todos os dias e será assim até bater a linda plumagem. Que diabo, a gente deve ter uma diretriz na vida e segui-la direitinho. Do contrário, é melhor não viver (DIRETRIZES, 26 de junho de 1941, p. 12).

Sobre a arquitetura, o autor mostra uma desilusão muito grande em relação aos arranha-céus, que, em sua visão, distorciam os aspectos naturais do Rio de Janeiro:

> Há coisa mais escabrosa do que um arranha-céu? Sempre me bati contra ele. Já fiz até versos em defesa da paisagem carioca ameaçada. Me lembro agora de umas estrofes minhas que dizem assim:
> Tremebundo escarcéu
> A cidade ameaça na voragem:
> Veremos, breve, a morte da paisagem.
> Estrangulada pelo arranha-céu!
> Da imitação os torpes malefícios.
> Em ataques constantes,
> Perpetram formidaveis edificios
> Que nada, nada têm de edificantes!
> Nesses monstrengos prédios de caixão,
> De colossal altura,
> Pode haver construção.
> Mas falta a verdadeira arquitetura.
> Os caixões e caixotes desmedidos,
> De incontaveis andares,
> São lisos, escorridos,
> Com pífias guarnições retangulares... (DIRETRIZES, 26 de junho de 1941, p. 13).

Não só versos, mas também são bastante conhecidas suas caricaturas sobre o futuro dos cariocas residentes em habitações verticais e de alturas gigantescas – como aparecem na edição de 1935 de *Scenas da vida carioca* (Figura 2).

Por fim, Raul fala sobre a literatura, área na qual demonstra sinais de mais entusiasmo. Entretanto, ressalta que ainda não há nada de concreto que supere o que já havia sido escrito no passado e cita apenas um nome que, em sua visão, seria relevante naquela que era a atual geração de literatos do país:

> Nós estamos numa fase de transição literária. Alguns valores velhos foram enterrados. Mas não podemos dizer que suas vagas estejam preenchidas. Há muita vaga por aí a espera de candidato. A literatura brasileira de hoje tem um aspecto assim de alguém que está procurando uma coisa e não acha jeito de encontrar. Um dia ela descobrirá o seu caminho verdadeiro, e aí, então, se revelará em toda a sua força.
> - O senhor está bem ao par da nova novelística?

> - Mais ou menos. Conheço o José Lins do Rego, que considero o mais forte dos nossos romancistas (DIRETRIZES, 26 de junho de 1941, p. 13).

Figura 2 - *Ambições*.



Fonte: Pederneiras (1935, sem paginação).

O Raul idoso da entrevista demonstra uma insatisfação muito grande com vários aspectos da cultura do país de então. Em várias passagens, suas críticas são quase ranzinzas, ao afirmar um passado que se constituía como melhor que o presente. Indo além desse texto, é possível supor que ele não conseguia mais manter o equilíbrio entre a conservação de suas características próprias da *belle époque* carioca e a capacidade de experimentação de diferentes linguagens artísticas e literárias mais recentes. Em uma leitura atenta dessas declarações, nota-se, inclusive, que, naquele momento, a idade já pesa e incomoda o caricaturista. A indagação feita por ele sobre quantos anos o repórter lhe atribuía revela uma preocupação bastante evidente com a velhice. Não obstante isso, Pederneiras exibe ainda certa energia, afirmando em tom jocoso:

> Bom, não sou dos mais velhos. E não penso morrer tão cedo. Aliás, o meu maior desejo é continuar. Continuar vivendo e fazendo arte.

> O professor Raul aproveita a frase para fazer um trocadilho:
> - E fazer “artes” também... (DIRETRIZES, 26 de junho de 1941, p. 13).

Nessa ótima entrevista, o professor Raul Paranhos Pederneiras deixa evidentes os marcos de sua existência artística e intelectual, apresentando-se como um homem de uma época anterior, fora do ciclo de modernização que se desenhou no país a partir da Revolução de 1930 e do Estado Novo.

Longe de ser um refratário, ele desfrutou inúmeros aspectos das inovações da vida urbana que se deram no Brasil do final do século XIX e início do século XX. Homem de muitas atividades intelectuais e profissionais, ele mergulhou em experimentações nas artes visuais, no direito, na poesia, no jornalismo, no cinema e no teatro. Mas, sua lentidão e a manutenção de uma forma de ser e de viver foram preservadas, a ponto de Raul, por esse motivo, ter se tornado uma figura conhecidíssima, apresentando-se quase como parte da paisagem carioca que tanto amava. Um dia após a sua morte, na edição de 12 de maio de 1953, o *Jornal do Brasil*, onde ele trabalhou em grande parte de sua carreira, fez a seguinte homenagem ao autor:

> E RAUL PASSOU...
> Passou, desta vez, para a eternidade. Mas, para dar uma idéia do afeto, da simpatia, do carinho que o circundava, vale assinalar a atenção fraternal que lhe dispensava o público todas as vezes, e eram frequentíssimas, que a amizade para quantos trabalham neste jornal o induzia a vir à nossa redação.
> A sua ultima visita ocorreu sexta-feira passada e, como sempre, foi recebido com a ternura que sua bondade irradiava.
> Para vir até nós, Raul, descendo de sua residência em Santa Tereza, devia atravessar, nas horas de maior movimento, o largo da Carioca. Era perigoso, devido à circunstancia de ser ele obrigado a caminhar lentamente.
> Mas a sua caricaturística figura, tão conhecida pelos cidadãos cariocas, impunha precaução que não estava nos regulamentos do transito, mas que, evidentemente, era ditada pelo coração dos admiradores anônimos.
> Passava Raul, e os agentes, respeitos, desejosos de mostrar-lhe quanto o queriam, faziam parar o tráfego ou o acompanhavam até à calçada. E os transeuntes descobriam-se reverenciosamente. Sexta-feira, à tarde, Raul passou pela ultima vez o largo da Carioca, para, dentro de pouco mais de um dia, passar à outra vida, em que, certamente, ele encontrará o premio a que a sua retidão, a sua bondade, a sua moral fizeram jus, durante suas variadas atividades de poeta, de artista e de educador.
> Morreu o grande cidadão carioca, talvez o único superstite de um grupo de insignes patriotas intelectuais que souberam não inquinar seu espírito nas lutas políticas, mantendo-o sempre alto para as manifestações puras e profícuas da nacionalidade.
> Esta manha, Raul não será mais acompanhado pelo agente municipal, mas o será por uma multidão de amigos, admiradores, que desejaram prestar-lhe a ultima carinhosa homenagem.
> Passa a simpática figura mortal do querido amigo, mas fica a lembrança de seu generoso espírito. E ela é das que nunca morrem (JORNAL DO BRASIL, 12 de maio de 1953, p. 5).

É inegável que o ritmo urbano do Rio de Janeiro na década de 1950 era mais acelerado do que o da juventude e do início de amadurecimento de Raul Pederneiras. O lento Raul, observado pelo texto, era vítima da idade e, por isso, não acompanhava a velocidade do trânsito carioca. No entanto, o jovem Raul, nos seus textos, posturas sociais, caricaturas e outras produções também mostrava certo descompasso com os ritmos de modernidade do Brasil de 50 ou 40 anos antes dessa homenagem do *Jornal do Brasil*[41]. Outra colocação do texto que deve ser vista com cuidado é que ele não se envolveu nas lutas políticas de seu tempo, mantendo apenas uma preocupação aonde a pátria viria em primeiro lugar. Mais uma vez, olhando o Raul das primeiras décadas do século XX, há muitas dúvidas em relação à consistência dessa afirmação. Deve-se questionar: o que a crítica caricatural representava nas décadas anteriores? Como os setores sociais e políticos dominantes da Primeira República (uma das vítimas prediletas do humor) viam essas representações cômicas? A virulenta censura do Estado Novo teria deixado marcas na crítica representada pela caricatura, a ponto de o estilo de Raul parecer ingênuo e apolítico? Em uma entrevista para *O Globo* (concedida em 1956), Calixto descreve seu amigo e ex-companheiro de trabalho, de uma maneira bastante próxima da referência póstuma citada acima:

> Raul foi um caricaturista *sui generis*. Não há no mundo inteiro exemplo de um caricaturista que não tivesse ferido fundamente a alguém e semeado inimigos ou simples desafetos. Raul foi o único: suas *charges*, seus bonecos, não passavam da ironia e do humorismo e sempre sem maldade. Êle manteve essa linha durante tôda a sua atividade e morreu sem inimigos (LIMA, 1963c, p. 1012).

É inegável que há uma distância histórica entre a "época de Raul" – ou seja, os anos iniciais da República, a *belle époque*, os anos de 1920, com suas crises e novos paradigmas, e o lento declínio marcados pelo período da Revolução até os momentos próximos do começo do Estado Novo – e o contexto de um "velho Raul", entrevistado por Joel da Silveira ou andando pelas ruas do Rio no crepúsculo da vida, já idoso e visto como uma relíquia. Aqui, a pergunta título (*Um leitor pessimista da modernidade?*) encontra uma resposta parcial. Olhando ao seu redor, ele via o mundo de seus últimos anos com certo desencanto, mas não se pode generalizar essa percepção. O jovem Raul, que aparecerá nas linhas abaixo, dará outras pistas.

[41] Raul, como um artista muito considerado, recebeu homenagens de outras publicações. A *Revista da Semana* (23 de maio de 1953) exibiu um texto de Pedro Calmon, intitulado *O patriarca dos bonecos*, e uma foto do funeral. Nelson Costa escreveu o artigo *O bom Raul* para o *Correio da Manhã* de 13 de maio de 1953. *O Globo*, de 11 de maio do mesmo ano, referiu-se ao caricaturista como: *Figura que encarnava uma época*. Outras publicações de grande circulação também mostraram seu pesar pelo desaparecimento de Pederneiras.

1.4 Raul e a dimensão dos costumes

Entre 1898 e 1911, Raul Pederneiras consolidou-se como um dos maiores caricaturistas do Brasil daquele tempo, tendo um grande número de admiradores. Vários são os intelectuais de então que reconheciam o seu talento. Gonzaga Duque (1929, p. 235) escreveu sobre ele, em 1901 – o texto aparece na coletânea *Contemporaneos*:

> Entre os rapazes do nosso limitado convivio, um dia denominado pela valiosa penna magica de Coelho Neto - o grupo dos medievos espagiristas da fórma, generosidade que ladeia pelo excessivo quanto á sua generalização, nenhum desconhecia os irresistiveis desenhos do Raul.

O autor ainda afirma que, como sétimo anista do Colégio Pedro II, Raul já era conhecido como um "fazedor de calungas" (DUQUE, 1929, p. 237). Ainda bem jovem, ele frequentou a Academia de Belas-Artes, o que lhe deu uma base artística fundamental, passando pelas mãos de grandes mestres daquela instituição.

Além de seus calungas, bonecos e textos de humor para várias publicações semanais e diárias, com destaque para o *Jornal do Brasil*, ele ainda escreveu três livros entre os anos citados acima, sendo um de cunho poético (*Versos*) e dois com caráter humorístico (*Com licença... versos humoristicos* e *Seu Chico Pindoba*).

A partir da sua estreia em *O Mercurio*, Raul atuaria em diversas publicações ilustradas semanais nas quais as caricaturas ocupavam diferentes espaços. Quase simultaneamente, ele esteve em *O Malho*, *Revista da Semana*, *Avança* e *Tagarela*, para citar as principais; mais à frente, em 1907, estaria entre os colaboradores de *Fon-Fon!*. Paralelo a isso, o autor realizava as chamadas Conferências Ilustradas, nas quais ocorria um conjunto de exposição de ideias sobre assuntos relacionados à caricatura ao mesmo tempo em que produzia algum desenho para a plateia. E foi em uma dessas conferências, em 17 de junho de 1911, que Raul demarcou historicamente ele e seus contemporâneos no universo caricatural. Essa conferência foi realizada em favor da herma de Angelo Agostini. O artista italiano, que havia falecido no ano anterior, aparecia como uma referência das mais importantes da caricatura nacional. A exposição oral ocorreu no salão dos Empregados do Comércio do Rio, e, nela, Raul demonstra a importância do papel da imprensa ilustrada do século XIX brasileiro, destacando Agostini e outros artistas como parte de uma geração, seguida de outra, em que Crispim do Amaral e Julião Machado são citados, e, mais à frente, mostra que ele pertencia à mais recente e destaca nomes como os de: "Calixto Cordeiro, Luiz Peixoto, J. Carlos, Storni, Leônidas, Lobão... não esquecendo o pranteado 'Gil'" (PEDERNEIRAS apud SINZIG, 1911, p. 106). São nomes de vanguarda, como o conferencista observa. Nas entrelinhas do texto, há uma

clara divisão em etapas históricas, pois, primeiro, houve uma geração ligada às questões do Segundo Reinado, a seguinte estava vinculada à primeira década republicana e a última era pertencente à geração que começou a sua produção em um momento em que a República já se encontrava consolidada.

Portanto, em 1911, Raul tinha uma dimensão histórica da caricatura no país, podendo olhar em perspectiva e diferenciar estilos, preocupações e prioridades dos artistas. Como demonstram obras que estudam a produção caricatural no Império, particularmente sobre Agostini (BALABAN, 2009), há um engajamento político nessa forma de expressão visual em torno de grandes questões, como a Guerra do Paraguai (SILVEIRA, 1996), as disputas entre liberais e conservadores, a Abolição da Escravatura e a campanha republicana. O fim da escravidão, a Proclamação da República, as crises que o regime viveu em seus primórdios e a sua posterior estabilidade, acompanhada de desilusões, teriam esvaziado os caricaturistas com perfil mais engajado politicamente. Herman Lima (1963a, p. 131), em *História da caricatura no Brasil*, afirma:

> Com o advento da República, ocorre um curioso desinterêsse da caricatura brasileira pela política nacional. Como que a longa tensão mantida pela imprensa de combate, na luta pela Abolição e pela queda da monarquia, havia, com a vitória, esgotado o vigor e a verve dos artistas do lápis, a menos que lhes parecesse também, o que é mais provável, como a Silva Jardim, não ser aquela a República dos seus sonhos.

Sobre isso, Raul Pederneiras (apud SINZIG, 1911, p. 108) observa:

> A caricatura politica, franca e desembaraçada em outros tempos, hoje é mais constrangida porque as paixões da época não reconhecem a verdade de Nicolau Tolentino:
> "Damos golpes nos costumes e cuidam que é nas pessoas."
> A tortura dos caricaturistas é fazer os perfis dos homens políticos... que pertencem quasi sempre á categoria das physionomias "ingratas" ao lápis. Os costumes fornecem um contingente precioso desde que o lapis saiba observar com propriedade, estabelecendo differenças por exemplo, entre Botafogo e o Sacco do Alferes [...].

Raul faz uma contraposição entre a caricatura política e a de costumes, mostrando a segunda como sendo mais profunda na análise dos processos da sociedade[42]. Para isso, apela

[42] Segundo Hernan Lima (1963a, p. 178), a visão dos processos políticos por meio da caricatura pode ser permeada por muitas paixões de momento: "Embora um tanto sectária em certos conceitos, não é menos verdade que há muito de aguda percepção em tal síntese. De fato, não há como esconder interêsse, marcado por íntimo sentimento de vindita com que o povo, em todos os tempos, tem acompanhado a evolução de uma arte cuja linguagem plástica lhe é acessível acima de tôdas, muito embora tantas vêzes de tão alto sentido poético". Já sobre a caricatura de costumes, o autor fala que os temas desenhados pelos artistas são a moda, o automóvel, os banhos de mar, as danças, os funcionários públicos, a crise de habitações, os cinemas, os criados, as crônicas das ruas, a Central do Brasil, a falta da água, as enchentes, a carestia de vida, o Carnaval, a Festa da Penha, o teatro e o futebol. Sobre esses temas, Lima (1963a, p. 581) afirma: "Se os caricaturistas das revistas gráficas do Rio figuram assim como os cronistas por excelência dos seus males e alegrias, dos seus progressos e dos erros retrógrados, com a nitidez de flagrantes muitas vêzes muito mais ilustrativos do que

para o poeta satírico português do século XVIII, Nicolau Tolentino de Almeida, para mostrar a importância dos costumes na crítica à sociedade. Em *Obras completas* (1861), o autor tem seus escritos e vida analisados por José de Torres, que realiza uma discussão crítica de seus textos. Tolentino é apresentado como um autor que procurava, com as palavras, atingir o comportamento da elite lusitana, a ponto de, segundo Torres, ter sido cooptado com cargos para que ele cessasse os seus ataques. No posfácio do livro, o autor dá mais ênfase às características questionadoras do poeta e aos temas que o atraíam:

> Um dos meritos mais relevantes do poeta é ter deixado nas suas obras photographada, se assim o podêmos dizer, a sociedade do seu tempo, tão cheia de preocupações e de ridiculos, como a de hoje, muitos dos quaes se modificaram ou trocaram, outros ainda permanecem mais ou menos enfeitados. Aquellas "pinturas dos costumes da sociedade, tudo é tão natural, tão verdadeiro!" [Almeida Garret, no *Parnaso lusitano*, I, LXIII] A exaggeração dos toucados altos, nas mulheres, como hoje a das saias balões, prestava-se a ridiculos, chistosos commentarios (TORRES, 1861, p. XLI-XLII).

José de Torres (1861, p. LVI), em outra passagem, fala da relação estabelecida por Tolentino entre os "costumes e caracteres ordinarios da vida". Assim, tem-se uma primeira noção do que eram, para Raul, os costumes. Eles seriam parte de um conjunto amplo de posturas enraizadas na sociedade, que resistiria às mudanças aparentemente mais acentuadas representadas pela política. Seus vestígios pertencem a um tempo mais lento, seus traços ficariam impregnados em diferentes aspectos da vida em sociedade. A língua, em suas diferentes formas de expressão, seria um desses lugares. Em *Geringonça carioca*, ele diz que parte da sua pesquisa sobre as gírias constituiu-se como fruto da: "[...] paciente observação pessoal dos costumes cariocas [...]" (PEDERNEIRAS, 1922, p. 4). Ainda no universo lexicográfico, é interessante ver a definição de costume de Francisco da Rocha Pombo (1914, p. 403-404) – baseando-se em Henrique Brunswick –, no *Dicionario de sinonimos da lingua portuguesa*, lançado em 1914, e, portanto, próximo ao contexto em que Raul proferiu seu discurso já referido:

> **COSTUME, habito, uso, rotina.** - Consiste o **habito** em fazer ordinariamente, ou frequentemente uma mesma coisa, ou uma coisa do mesmo modo, como si isso nos fosse natural, em consequencia de, á força de atos reiterados, nos havermos amoldado ou afeito a ela; ou em virtude de se haver o nosso espirito constituido na necessidade de a procurar, proporcionando-se, cada vez que a repete, um gosto ou prazer mais ou menos vivo. E' termo subjetivo, pois exprime um fato pessoal e peculiar ao sujeito. Com o termo **habito** tem grande analojia a palavra **rotina**, que

---

extensos ensaios de letra de fôrma, a verdade é que nos Estados, pela própria precariedade de meios, como pela necessidade de atrair atenções do público, por outros recursos mais impressivos, de mais certo chamariz, como era o caso dos ataques políticos, das charges tantas vezes violentas aos pares locais, a caricatura de costumes carece de maior importância".

> significa propriamente o trilho que inconscientemente se segue em virtude de uma pratica habitual, ou que se segue apenas porque vemos que os outros seguem. Diferem, porem, as duas palavras em ser o **habito**, como dissemos, subjetivo; emquanto que a **rotina** é objetiva, pois este vocabulo sujere a idéa de que se quer obter o resultado por um meio quase irrefletido. **Habito** pode tomar-se á boa ou á má parte, segundo o sentido que tem na frase, ou segundo o sentido que lhe dá o qualificativo que o acompanha. **Rotina** toma-se quasi sempre a má parte, por indicar que se opera maquinalmente, por desidia ou ignorancia, preferindo-se adotar e seguir um metodo ou processo máu ou sediço a aperfeiçoar os meios de ação. Fazer uma coisa por **habito** será louvavel quando o **habito** fôr bom, e censuravel si ele for mau. Fazer uma coisa seguindo a **rotina** é sempre censuravel, porque é obrar como sempre se tem visto obrar, sem esforço por fazer melhor o que se faz. **Costume**, propriamente, encerra idéa de coletividade, porque designa um modo de obrar, ou de usar segundo o que é geralmente adotado por todos ou por muitos. É também vocabulo objetivo, predominando nele, não a idéa do sujeito, mas sim a da coisa, ou do objeto a que a vontade do ajente se submete, ou ao qual o seu espirito obedece para conformar-se ao modo geral de obrar ou de usar. Seguimos um **costume**, não em virtude de uma especial modificação que nos distinga dos outros, mas precisamente por não nos diferenciarmos deles. Cada um de nós tem os seus *habitos*, uns contraídos por gosto, outros por fraqueza, outros por neglijencia; a força da vontade podê fazer-nos perder os *habitos* de que nos queremos livrar. Cada terra tem seus **costumes**, mais ou menos geralmente seguidos; podemos resistir, e até opôr-nos a esses costumes, mas não podemos fazer que outros os percam por um esforço da nossa vontade. O **habito** está em nós, e por isso o dominamos; o **costume** está fóra de nós: podemos adotal-o, mas não podemos destruil-o. Mesmo em sentido mais pessoal, costume indicará sempre um fato exterior. "Tenho o *habito* de tomar café depois de jantar" - é uma expressão de alcance muito diferente ao da - "tenho o *costume* de tomar café depois de jantar": aquela indica um ato que nos é agradavel e de que faremos questão, porque se nos tornou por assim dizer necessario, e cuja privação nos seria penosa; esta indica apenas a ação que fazemos todos os dias. - **Uso** é vocabulo menos extensivo que **costume**; não deixa, no entanto, por isso de encerrar idea de coletividade. Si o **costume** é de todos, ou quando menos de muitos, o **uso** é apenas peculiar a determinado grupo da totalidade. Si numa terra é *costume* ir aos oficios da igreja, nem por isso fazem todos *uso* do livro de missa: esse *uso* é quase exclusivo ás senhoras. (Segundo Bruns).

Desse modo, nota-se que a palavra *costume* possui significados múltiplos, relacionados à base material da sociedade (hábitos e usos) e a uma dimensão do tempo (rotina). É coletivo em sua concepção, mas se divide em diferentes costumes dentro de um grande costume. Está relacionado ao imemorial, ao que é adquirido inconscientemente e que permeia diferentes aspectos do viver social (alimentação, religião, trabalho e por que não incluir a política?).

Em 1904, Alexandre José de Mello Morais Filho lança o livro *História e costumes*. Profundo conhecedor de aspectos do passado histórico do Brasil e das tradições populares, o autor divide o livro em duas partes. Na primeira, mostra fatos curiosos da história do Rio de Janeiro desde o período colonial. Já na segunda (intitulada *Costumes*), analisa as festas

populares do país. Mello Morais mostra que muitas delas estavam sofrendo profundas alterações em suas práticas desde as décadas finais do século XIX. O Natal, por exemplo, de festa comemorada coletivamente, tornava-se, com o passar dos anos, mais restrito a núcleos familiares isolados, perdendo traços profundos de seus aspectos populares. A introdução da obra é escrita por Rocha Pombo, que destaca a importância do texto diante do: "[...] esquecimento em que vamos deixando as nossas tradições" (MELLO MORAIS, 1904, p. VII). Por ter sido escrito durante o auge das reformas e de suas imposições de posturas, o autor mostra o conflito entre os costumes e a ordem que se instituía: "[...] aqui, onde a policia já teve de impedir, solicita pela ordem e pelo silencio das deshoras, até as expansões da serenata – echo esmorecido das ruidosas e memoraveis noitadas de outr'ora [...]" (MELLO MORAIS, 1904, p. VII).

Como se vê, no sentido aqui discutido, o tema dos costumes não pertence exclusivamente a Raul Pederneiras. A literatura e os estudos antropológicos, etnográficos, jornalísticos e históricos de então fizeram uso desse assunto. Em *Consolidação* (com seus discursos interdisciplinares a serviço do poder), há passagens em que ficam evidentes as preocupações com a mudança de costumes vistos como traço de um passado a ser apagado ou reformado. Na parte desse livro intitulada *Regulamentação do Serviço Doméstico*, existe um conjunto de regras nas relações entre patrões e empregados nessa área de atividade. O município proporcionava a chamada *Matrícula Geral de Serviço Doméstico*, na qual os criados que trabalhassem nas diferentes casas eram registrados. Segundo o texto, houve uma grande resistência por parte desses trabalhadores por conta do controle que esse documento exercia, pois ele possuía informações que eram partilhadas com as autoridades policiais. Era estabelecido um conjunto de obrigações mútuas nessa relação profissional e o seu não cumprimento resultaria em multas. Contudo, o elemento motivador dessa legislação (criada pela lei nº 284, de 15 de junho de 1896, e que permaneceria em vigor dentro do Distrito Federal) eram os resquícios das relações entre escravos e senhores que ainda tinham sinais bastante claros na sociedade brasileira do início do século XX. No conteúdo do texto, há a dimensão do impacto que as mudanças trazidas pela lei poderiam gerar em usos e costumes já tão enraizados. Diz o documento:

> A administração é talvez impotente para executar a reforma sem alterações nos nossos *usos* e *costumes*. A repugnancia para a matricula esobretudo para a caderneta obrigatória cessará, desde que a offerta dos serviçaes aos patrões fôr equivalente á procura, desde que pessoal moralisado e contractado por empreza competente e idônea afugente o creado vadio e especulador, que, contando com a protecção dispensada por proletarios que se encarregam de outros mistéres, e com a indifferença da Policia, impoem ao patrão

> condições que não se exigem em qualquer outro meio. Provindo uns das antigas senzalas, descendentes outros de escravos libertos, grande numero de creados, sobretudo de sexo feminino, consideram como meio coercitivo de sua liberdade a obrigação de certos e determinados serviços, impondo as horas e a especie do seu trabalho quotidiano e não tolerando qualquer admoestação ou advertencia, por mais branda que seja. Retiram-se logo, por qualquer futilidade, do serviço que contractaram, porque nutrem a convicção de encontrar quem os ampare e auxilie, embora vão residir em aposentos insalubres e perigosos e passar outras privações.
>
> Quando a administração publica conseguir sustar a hedionda immigração para a nossa cidade da torpe escravidão branca das mulheres e quando se possam contractar serviçaes, aos quaes não repugne adoptar francamente a profissão como meio de trabalho honesto para si e os seus, quando, finalmente, houver abundancia de materia prima, collocando no desejado equilibrio a procura e a offerta, é muito provavel que se terá operado a reforma tão almejada.
>
> Sirvam de exemplo os factos occorridos, em tempos não muito remotos, de acceitarem serviçaes, sobretudo do sexo feminino, vindos de Portugal e suas ilhas, contractos verbaes de locação de serviço domestico, contentando-se com diminuto salario e servindo mesmo por alguns mezes gratuitamente até realisarem o pagamento feito pelos patrões de sua viagem transatlantica. (AMARAL; SILVA, 1906, p. 147-148, grifos nossos).

É possível perceber que os costumes atingiam diferentes esferas, no caso da citação: a social, a econômica e a jurídica. A preocupação com uma mão de obra doméstica que estaria dentro da intimidade de lares de famílias com um nível de poder aquisitivo alto e prestígio demandava cuidados sobre quem deveria ser contratado. O fato de muitos desses serem remanescentes das senzalas e ex-libertos, portanto, negros ou mulatos, dá um claro exemplo do grau de controle étnico-social que as reformas expressavam[43]. Existe, na parte de regulamentos que determinavam as obrigações de criados e amos, uma aparente igualdade jurídica. Porém, o próprio texto acima coloca que os empregados não aceitavam a disciplina imposta e isso era visto como insubordinação de ex-escravos que não obedeciam qualquer ordem e qualquer serviço. Por fim, vale ressaltar a presença predominante de corpos femininos no trabalho doméstico, sejam de negras ou de mulatas em sua maioria. A legislação apontava para a necessidade da manutenção dos "bons costumes" na relação com os serviçais, mantendo os valores morais das famílias. No documento citado, há uma referência à escravidão branca de mulheres que estavam chegando da Europa para a capital da República para serem prostituídas e usavam o trabalho de criadas como uma espécie de fachada[44]. Assim, conclui-se que as reformas urbanas referem-se a um conjunto amplo de mudanças em

[43] Sandra Graham (1992, p. 134) observa: "O fim da escravidão também significava que as pessoas podiam escolher não trabalhar. Para os que se preocupavam em manter uma sociedade ordenada e ordenável, era uma presença perturbadora 'nessa capital gente desocupada em grande quantidade', pois aquela massa de homens e mulheres nem tinha patrões nem, por conseguinte, posição regular na sociedade".

[44] Essa questão é bem abordada por Luiz Carlos Soares, na obra *Rameiras, ilhoas, polacas... A prostituição no Rio de Janeiro - século XIX* (1992).

que os usos e costumes também estariam sujeitos às intervenções do poder público, mostrando a sua importância na consolidação de uma ordem política que se impunha.

*

Se forem discutidos dois intelectuais do período pessoal e profissionalmente próximos a Raul, como Luiz Edmundo e João do Rio, a recorrência desses estudos de costumes ficará mais evidente. O primeiro, no já citado *O Rio de Janeiro do meu tempo* (1938), faz, em seus três volumes, uma análise da capital brasileira, olhando o período de transição do Rio antigo para a nova cidade que emerge das reformas: os tipos urbanos, as condições de moradia, a musicalidade, a alimentação, a topografia, enfim, diferentes ângulos da vida naquele que era o centro do poder no país. O livro é fruto do conjunto de artigos publicados pelo autor no diário carioca *Correio da Manhã* e no *Estado de S. Paulo*, entre os anos de 1936 e 1937. Seu estilo de escrita tem o perfil de memórias em que um tempo de juventude se afastava cada vez mais. Somado a isso, há uma experiência social que ia se apagando, fruto das novas dinâmicas econômicas e políticas que passavam a existir no Brasil. Os costumes na obra aparecem como repositório de valores que foram sendo aos poucos combatidos pela modernidade representada pela ampla transformação urbana do Distrito Federal. Um detalhe fundamental dessa sintonia que se tenta estabelecer sobre o interesse pela temática dos costumes é que Raul Pederneiras fez uma parte significativa dos desenhos que ilustram os textos presentes no livro de Edmundo.

Em *Vida vertiginosa* (1911), João do Rio – que viria a ser colega de redação de Raul na *Revista da Semana* – diz, com todas as letras, qual o objetivo dessa obra:

> Este livro, como quantos venho publicando, tem a preocupação do momento. Talvez mais que os outros. O seu desejo ou a sua vaidade é trazer uma contribuição de analyse á época contemporanea, sucitando um pouco de interesse historico sob o mais curioso periodo da nossa vida social que é o da transformação actual de usos, costumes e idéas. Do estudo dos homens, das multidões, dos vicios e das aspirações resulta a fisionomia caracteristica de um povo. E bastam ás vezes alguns traços para que se reconheça o instante psychico da fisionomia. E' possivel acoimar de frivola a forma de taes observações. Nem sempre o que é ponderado e grave tem senso. E o pedestre bom senso, de que a sciencia é prolongamento, sempre aconselhou dizer sem fadiga o que nos parece interessante... (JOÃO DO RIO, 1911c, sem paginação).

Se, nas páginas escritas por Luiz Edmundo, há um perfil de memórias, nas de João do Rio nota-se um caráter de reportagem jornalística. Enquanto o primeiro vê costumes que estavam se apagando, o outro, no instante dos fatos, observa uma efervescência de momento.

Temas tão variados, como o automóvel, a participação popular na política, o feminismo, os hábitos sociais, as diferenças de classes, entre tantos outros, são alvo das análises, na maioria das vezes, perspicazes do autor.

Por meio desses exemplos, pode-se afirmar que, ao proferir seu discurso, em 17 de junho de 1911, Raul falava de um tema que já era vigente em diferentes áreas, mas que ainda não tinha despertado a totalidade dos caricaturistas brasileiros. Os dois últimos exemplos ensinam algo importante sobre a relação social que se estabelecia entre os autores e seu objeto. Luiz Edmundo e João do Rio são dois membros da sociedade elegante, veem com um nível de deslumbramento os efeitos da modernização (apesar de críticos diante de muitos de seus aspectos), e são chamados ironicamente por Raul, em uma das edições de *Fon-Fon!*, de *smarts*. Os costumes em Raul aparecem não apenas como um exercício descritivo, quase etnográfico[45]; há uma crítica mais acentuada, porém sutil. Nunca é demais repetir: "Os costumes fornecem um contingente precioso desde que o lapis saiba observar com propriedade, estabelecendo differenças, por exemplo, entre Botafogo e o Sacco do Alferes [...]" (PEDERNEIRAS apud SINZIG, 1911, p. 108). Portanto, os costumes podem ajudar a explicar por que Botafogo é um bairro de elite e por que o Saco do Alferes é um bairro popular. Os costumes estão relacionados às coisas mais profundas e lentas, fogem à rapidez das transformações políticas e da transitoriedade de seus grandes nomes, estão mais impregnados na sociedade. Desse modo, seria interessante vê-lo como um historiador dos costumes. Em 1926 ele recebeu uma homenagem escrita por João Luso ao completar vinte e cinco anos na redação da *Revista da Semana*. Com o título de *O jubileu de um humorista*, Luso mostra a trajetória de Raul como um dos principais colaboradores que por ali passaram. Ao destacar a importância intelectual e humorística de sua obra, ele o define como: "O historiador jovial e adoravel das *Scenas da vida carioca*..." (REVISTA DA SEMANA, 1 de maio de 1926).

Os costumes, como um aspecto preso a uma extensa dinâmica histórica, são um tema muito recorrente. Um Giambattista Vico, já no século XVIII, em sua *Ciência nova*, percebia a importância dos costumes para o nascimento e a permanência das nações. Voltaire, também no século XVIII, apresenta o elemento dos costumes como um fator fundamental para se

[45] Esse olhar de um Raul "etnógrafo" é explorado por Laura Moutinho Nery na dissertação de mestrado *Da vida carioca*: *Raul Pederneiras e a belle époque do Rio de Janeiro* (2000). Ao discutir a maneira como Clifford Geertz vê o trabalho do etnólogo, a autora faz a seguinte afirmação: "De modo análogo, me parece, procedeu Raul Pederneiras ao produzir uma obra cujo conjunto deseja-se definir aqui como um enorme esforço descritivo da realidade que ele partilha e explora. Sua produção, é o que se quer verificar, pode ser vista como um grande relato etnográfico, uma 'descrição densa' dos fenômenos que o intelectual presenciou" (NERY, 2000, p. 6).

entender os povos, no *Essai sur les moeur et l'esprit des nations* (1829). No século XIX, Alexix de Tocqueville, em *Democracia na América: leis e costumes*, procura entender o sucesso das instituições dos Estados Unidos como fruto de uma combinação entre aspectos do Iluminismo com o que já havia de mais enraizado nos valores dos habitantes das Treze Colônias, especialmente seus valores cristãos. Na década de 1930, Norbert Elias, no *Processo civilizador: uma história dos costumes*, mostra a criação lenta de um novo conjunto de valores nas sociedades do Ocidente. No texto introdutório de *A invenção das tradições* (1984), Eric J. Hobsbawm faz uma contraposição entre a ideia de costume, estando este relacionado às instituições centenárias do *Ancien Regime*, com a de tradição, sendo ela criada pelas burguesias para se opuseram aos poderes representados pelas monarquias absolutistas. Bem ao contrário de Arno Mayer, que, em *A força da tradição: a persistência do Antigo Regime – 1848-1914* (1987), usa os dois conceitos no mesmo sentido para mostrar a manutenção de valores da nobreza até liminar do século XX na Europa. Por fim, *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional* (1998), da autoria de E. P. Thompson, trata dos conflitos estabelecidos no século XVIII britânico como fruto do processo de cercamentos. O historiador apresenta um cenário complexo onde os camponeses apelam para os valores dos costumes com o objetivo de manter uma relação com a terra que se modificava na medida em que o capitalismo industrial impulsionava novos valores. Afirma Thompson (1998, p. 86): "Na interface da lei com a prática agrária, encontramos o costume. O próprio costume é a interface, pois podemos considerá-lo como práxis e igualmente como lei. A sua fonte é a práxis". E por que não falar da *Comédia humana*, de Honoré de Balzac, que tendo como seu subtítulo *Estudo de costumes*, trata de temas do cotidiano que eram tão caros a Raul. Inclusive as *Cenas da vida parisiense*, do escritor francês, inspirariam as *Scenas da vida carioca* do caricaturista.

Esse voo rápido e esparso sobre o conceito de costume permitiu reforçar a ideia de que suas práticas têm raízes profundas e imemoriais. Tem-se, aqui, também, um pretexto importante para se encerrar esta parte do capítulo com uma definição do próprio Raul Pederneiras sobre essa palavra. Em seu *Direito internacional compendiado*, há uma discussão em torno dos costumes e tratados, mostrando a vigência dessa ação diplomática entre distintas nações. Em um momento do texto, ele traz a questão para assuntos que interessam mais ao que vem sendo discutido aqui e dá algumas pistas do sentido desse termo aplicado às relações sociais:

> A força do costume, como acontece em outros ramos do Direito, pode derogar as regras estabelecidas, formar doutrina nova e desprezar

> disposições preexistentes. Nem sempre, porém, o costume offerece a precisão necessária; sua contribuição é longa e lenta para a formação dos élos juridicos, com o surgir de novos interesses e novas precisões (PEDERNEIRAS, 1931a, p. 28).

Entre a publicação desse livro e o seu discurso já citado, existem 20 anos de diferença. As análises que serão feitas de sua obra humorística, em particular textos e caricaturas, demonstrarão a consistência dessa pequena definição e como ela refletia na obra do autor. O que se pode observar nessa passagem é que, para ele, os costumes tem uma contribuição "longa e lenta" e se relacionam com o sistema jurídico de uma maneira conflituosa, mas também encontram pontos de equilíbrio e integração no caminhar da história.

1.5 Raul e a vida cotidiana em uma cidade em transformação

Ficam evidentes, em um exame nas publicações semanais ou diárias desse período em que as caricaturas eram parte integrante, as percepções pouco animadoras em relação à República, os seus políticos ou mesmo sobre a natureza da ação política (seja situacionista ou oposicionista). A famosa frase de Saldanha Marinho: "*Essa não é a República dos meus sonhos*", apareceria reproduzida em diferentes situações desenhadas pelos caricaturistas.

Como aponta Raul, os costumes devem ser observados, e os resultados, no sentido de reflexão, podem ser promissores na produção caricatural. No caso desse artista, desde o início de sua carreira, seu estilo foi marcado por uma sincronização entre imagens e palavras, o uso dos trocadilhos e as análises sutis. Além disso, a crítica aos valores vigentes na sociedade nascente do século XX. Ele não estava só, pois é possível ver isso como uma tendência de outros intelectuais-humoristas (VELLOSO, 1996) de seu tempo, que viram em aspectos outros da vida em sociedade possibilidades de críticas: habitação, alimentação, dificuldades urbanas, tecnologia, adaptação a uma cidade em constante metamorfose, relações étnicas, relações amorosas, sexualidade, flerte, família, maneiras de falar e tantas outras questões ligadas à vida comum. J. Carlos, Calixto Cordeiro e tantos outros dessa mesma geração fizeram isso. Contudo, Raul sabia mais do que os outros fazer ligações bastante interessantes entre as questões das *estruturas do cotidiano*. Fernand Braudel, no volume 1 de *Civilização material, economia e capitalismo* (1995), mostra uma dinâmica sociotemporal do início da Modernidade, em que os homens se reproduziam, viviam, comiam, vestiam-se, moram, plantavam. Era um agir que se contrapunha às outras dinâmicas de tempo existentes na história. Em *Invenção do cotidiano*, Michel de Certeau e outros autores discutem esse espaço

do tempo histórico, com referências variadas, que vão da literatura à psicanálise, e o conceituam da seguinte maneira:

> Cotidiano é aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilha), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão do presente. Todo dia, pela manhã, aquilo que assumimos, ao despertar, é o peso da vida, a dificuldade de viver, ou de viver nesta ou noutra condição, com esta fadiga, com este desejo. O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior. É uma história a meio-caminho de nós mesmos, quase em retirada, às vezes velada (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2008, p. 31).

As maneiras e artes de fazer, a que se refere o livro, proporcionam uma quebra dos determinismos e criam um conjunto de experiências históricas múltiplas nas sociedades. Raul, ao utilizar os costumes, procurava exatamente essas possibilidades. Seus inúmeros bonecos e calungas representam esse estar em uma modernidade urbana que, cotidianamente, criava novidades, dificuldades e gerava resistência e adaptações. Como já foi colocado, essa não é uma percepção exclusiva de Raul, outros artistas também a seguiam. Porém, o autor tinha uma noção mais aguda do cotidiano e, somado a isso, fazia um trânsito intenso entre diferentes linguagens artísticas e intelectuais que, no final, desembocavam todas em sua caricatura e em seus textos humorísticos. Colocado isso, surge uma indagação que pode ser lançada tanto para Pederneiras como para os seus pares: estaria, então, a política desaparecendo do horizonte de preocupações dos caricaturistas?

Muito pelo contrário. O que ocorre é que a política saiu de uma longa narrativa épica e transformadora, presente na praça pública, e caiu na sua cotidianidade. As representações caricaturais do poder político no Brasil até 1937 aparecem em meio às coisas comuns. Os presidentes do período – sem deixarem de ser homens de grande poder – surgem lançados com imagens relacionadas às coisas do dia a dia: é um Campos Sales descansado e aliviado em sua banheira em Piracicaba, após deixar a presidência (O MALHO, 22 de novembro de 1902); um Rodrigues Alves constantemente com sono e de pijama, como é colocado em várias publicações; um Hermes da Fonseca limitado intelectualmente e preocupado com seu casamento com Nair de Teffé, também uma constante nas publicações (LUSTOSA, 1989). Os símbolos de poder igualmente seguiam esse padrão: a República como uma jovem solitária; a República prostituída; a República idosa e enferma em uma cama. Nas ruas, os homens de poder de então eram, geralmente, interpelados pelo Zé Povo (um personagem comum a muitos caricaturistas e inspirado no Zé Povinho, do português Raphael Bordallo Pinheiro), um homem sem ligações partidárias, sem sobrenome respeitoso, sem poder, mas com força para trazer as figuras de proa do regime para a mundanidade (SILVA, 1990). No capítulo III, as

questões da política e da caricatura de Raul – e de seus contemporâneos – serão tratadas com mais profundidade.

*

Faz-se necessário, neste instante, caminhar pelas ruas do Rio de Janeiro com Raul Pederneiras. Um caminhar que terá como mapas as revistas nas quais ele atuou. A reforma urbana da capital do país foi um de seus primeiros temas de combate. Sobre ela, seu talento gerou um conjunto amplo de reflexões humorísticas por meio de textos e caricaturas[46]. As questões colocadas nos parágrafos anteriores foram plenamente desenvolvidas em torno daquele processo. Como ele disse em seu discurso já citado, os costumes são importantes e, dependendo da habilidade do observador, ideias instigantes podem ser discutidas. A referência, nessa mesma passagem, à distinção entre bairros como Botafogo e Saco do Alferes, demonstra como o espaço da cidade e seus conflitos foram lidos pelo autor.

Em *O Malho*, ao lado de nomes como Crispim do Amaral, Calixto Cordeiro e Helios Seelinger, na *Revista da Semana*, com Plácido Isasi, Arthur Lucas, o Bambino e Amaro Amaral, ou em *Tagarela*, com J. Carlos, Augusto Rocha e Falstaff, Raul trouxe para o universo da caricatura todas as tensões pelas quais passavam a capital federal: a abertura e ampliação de ruas e avenidas, a derrubada de prédios antigos, o frenesi em torno da ideia de civilização, a exaltação do *chic*, a expulsão daqueles que apareciam como entraves ao progresso. Em muitos sentidos, ele deu voz a esses últimos, ao demonstrar o descompasso entre uma modernidade que procura alinhar e uma realidade e indivíduos que a levam ao desalinho.

Os termos usados pela administração de Pereira Passos eram invertidos e transformados em combustível para o riso, para a tristeza e para as reflexões que suas caricaturas e textos poderiam produzir. Nas edições de 06 e 13 de dezembro de 1902 da revista *O Malho*, Raul Pederneiras desenvolve várias caricaturas com temas nos quais aparecem um diálogo entre o Barão do Rio Branco e Rodrigues Alves, permeado por trocadilhos, a questão dos banquetes nas festas inaugurais na capital da República, os cães que incomodavam os transeuntes nas áreas que estavam sendo reformadas, o caso *Duguay-Trouin*, a colocação de hidrômetros na cidade, a greve nos Carris, entre outros. O semanário, nesse momento, tem a sua redação localizada no número 125 da Rua do Ouvidor. Crispim do Amaral era o diretor-artístico, dividindo a função com Raul e Calixto. Suas páginas contam

[46] As outras linguagens artísticas do autor, particularmente o teatro, também refletiram sobre esse contexto. No capítulo seguinte, um pouco dessa sua produção será discutida.

com muitos colaboradores e têm um equilíbrio entre o número de textos e imagens caricaturais. Nessas temáticas, duas caricaturas chamam a atenção pela semelhança entre os assuntos desenvolvidos, pelo traço muito parecido e pela distorção das palavras do poder político que se expressava no contexto das reformas. A primeira tem o título de *Ordens rigorosas* (Figura 3), e a segunda, *Não pode!* (Figura 4). Ao lado disso, houve a disposição do autor em mostrar a inversão de valores existente por trás das ações legais.

Em *Ordens rigorosas*, aparecem dois personagens: um guarda municipal, com seu uniforme bem detalhado, e um homem aparentando pobreza, bem representada em suas roupas amarrotadas, seus pés descalços e seus cabelos despenteados. Os dois têm a pele clara, o guarda usa um bigode e o homem que ele puxa pelo casaco tem os olhos esbugalhados. Apenas o guarda fala durante o ato, enquanto o outro olha assustado, porém, em sua orelha direita, aparece um quase imperceptível sinal de interrogação, indicando que, apesar de seu silêncio, ele questionou mentalmente[47]: "- São *ordes*! Siga! Só são permittidos na rua os vagabundos de boas roupas! Róde!" (O MALHO, 06 de dezembro de 1902). Na legenda, Raul chama a atenção (como é muito comum em suas criações) à forma de falar relacionada com a origem social dos personagens. Isso fica evidente quando o guarda fala *ordes* e não *ordens*. Pode-se supor que aquele *gendarme* dos trópicos possuía uma origem tão humilde quanto a do homem que ele remove das ruas. O paradoxo maior que aparece nessa caricatura incide na indumentária do morador de rua: "Só são permittidos na rua os vagabundo de boas roupas!" (O MALHO, 06 de dezembro de 1902). Aqui, o caricaturista procura alvejar os valores de aparência física, moda, superficialidades, tão próprios da *belle époque*, seja a carioca ou qualquer outra.

Não pode! apresenta um cenário e personagens bastante parecidos. Contudo, aqui o morador de rua aparece deitado e de chapéu, enquanto o guarda está de costas, com o tronco inclinado para frente, indicando com a mão direita a ordem para que o homem se levante, mostrando a ilegalidade de sua atitude ao dormir na rua. A legenda diz o seguinte:

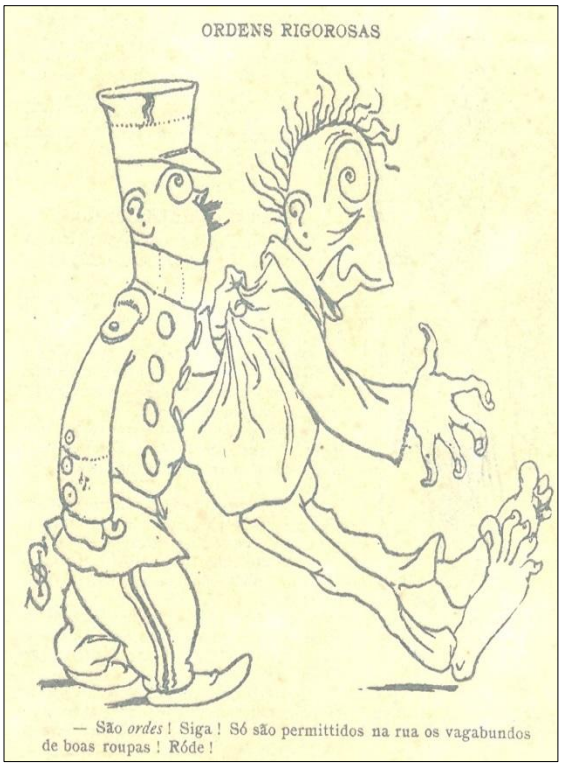
> - Não póde! Rode, ande! São *ordes*!
> - Mas que é que estou fazendo?
> - Ainda você o pergunta? Dormindo d'esse feitio? Não são permittidos esses deboches ao presidente... (O MALHO, 13 de dezembro de 1902).

Aqui, Raul Pederneiras repete elementos da caricatura anterior. A forma de se expressar do guarda é a mesma, a ênfase nas novas necessidades de condutas urbanas no Rio de Janeiro também são destacadas. Porém, nela, o morador de rua se expressa verbalmente,

[47] A pesquisa pode constatar que esse tipo de estratégia artística de colocar uma interrogação próxima à orelha é muito recorrente em várias criações do autor.

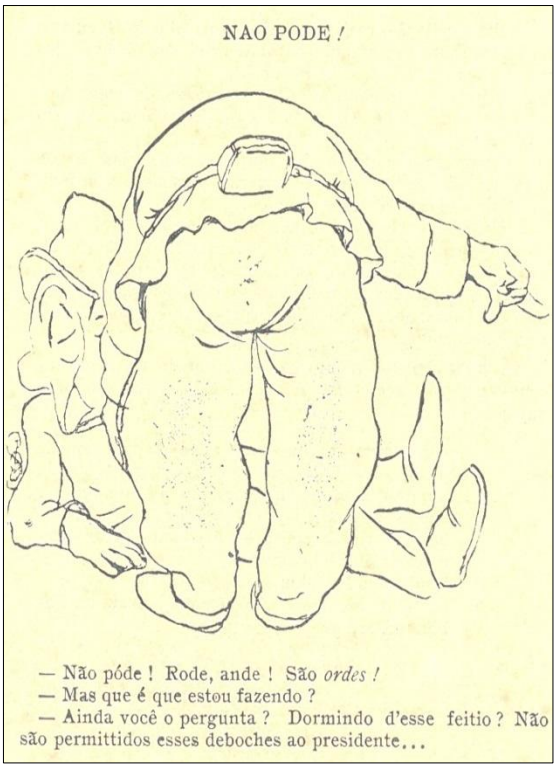
mostrando susto e indignação. Se na outra é colocada a permissão para "vagabundos de boas roupas" andarem na via pública, esta mostra que, ao dormir na calçada, o homem em questão estava fazendo um deboche ao presidente Rodrigues Alves, que, como foi colocado brevemente acima, aparecia, nas caricaturas do período, relacionado a posturas sonolentas (esse perfil do personagem voltará a aparecer no capítulo IV).

Figura 3 - *ORDENS RIGOROSAS*.



Fonte: *O Malho* (06 de dezembro de 1902).

Figura 4 - *NÃO PODE!*



Fonte: *O Malho* (13 de dezembro de 1902).

Nos dois desenhos, há uma clara crítica às leis, às suas interpretações e às injustiças que elas poderiam gerar, criando privilégios para "vagabundos bem-vestidos" ou para um presidente que "dormia" no cargo. Levantados esses elementos de análise, pode-se indagar: com quem Raul dialogou ao fazer essas duas caricaturas muito semelhantes e em edições seguidas de *O Malho*? É possível observar quatro diálogos que ele estabeleceu.

O primeiro é consigo mesmo. Raul Pederneiras, formado em direito, percebia as contradições entre a aplicação e interpretação da lei e o setor social a qual ela se dirigia. Ao lado disso, a sua breve experiência como delegado de polícia fez com que ele tomasse contato com as contradições, maneiras de ser e formas de se expressar dos agentes da lei.

O segundo diálogo do autor era com o contexto que a capital federal vivia. Estava tendo início a administração de Pereira Passos e as novas posturas municipais começavam a

vigorar. A obra *Consolidação das leis e posturas municipaes*, discutida na abertura deste capítulo, foi o resultado das ações que aquela administração tentou empreender com o intuito de moldar o comportamento dos cariocas. Ali, nota-se uma crença, por meio de uma linguagem jurídica e civilizadora, no estabelecimento de novos comportamentos que se adaptariam às demandas ocidentalizantes que diferentes setores dominantes viam como fundamentais para o Brasil e sua capital. Nessas duas caricaturas e em outras que aparecerão nas próximas páginas, o artista desalinha todas as posturas ali colocadas.

Já o terceiro diz respeito à sintonia de Raul Pederneiras com uma crítica social esparsa e pouco efetiva manifestada na literatura, na imprensa, em rodas de conversas na Rua do Ouvidor e na Avenida Central e em tantos outros lugares. Deve-se levar em conta que essa crítica em relação ao estado de coisas no Rio e no país como um todo convivia e confrontava-se com um apoio bem significativo de amplos setores letrados às determinações de inserção dos brasileiros em padrões civilizatórios próprios das sociedades do Atlântico Norte. Nicolau Sevcenko, em *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República* (1983), observa essas questões nas obras de Lima Barreto e Euclides da Cunha. O primeiro pensou as contradições da modernidade no Rio de Janeiro, enquanto o outro viu os choques entre o que era apresentado como um Brasil litorâneo diante de um Brasil do sertão. Ele frequentava muitos dos lugares prediletos de Lima e houve contatos entre os dois[48]. Quanto a Euclides, Raul o homenageou na revista *Tagarela*, na edição de 16 de julho de 1903, na seção *Poetas e Aguias*[49], com uma caricatura. Portanto, conhecendo o Raul leitor e interessado em muitos assuntos, pode-se levantar a hipótese de um conhecimento por parte do autor com as ideias dos dois escritores citados.

Contudo, esses pontos de contato de Raul Pederneiras com diferentes intelectuais do período podem ficar mais instigantes quando ele é colocado próximo a João do Rio. Em páginas anteriores, já se notou a aproximação profissional e pessoal entre os dois. A obra teatral de Raul, por exemplo, foi vista com atenção por ele[50]. O interesse por temas do cotidiano urbano do Rio de Janeiro e seus personagens anônimos aumenta esse elo. A rua, as religiões, o flerte, o *demi-monde*, a moda, as festas populares e das elites, e, com seus distintos pontos de vista políticos e sociais, um olhar para as injustiças trazidas pelas

[48] Raul Pederneiras era um boêmio e um folião dos carnavais do Rio de Janeiro, o mesmo acontecendo com Lima Barreto. Nesse sentido, a análise de Fabiana Lopes da Cunha, em *Da marginalidade ao estrelato*: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945) (2004), mostra o samba e o Carnaval como espaço frequentado por intelectuais, sendo mais um lugar de contatos entre eles.

[49] Essa seção, comum a vários artistas da revista, sempre tinha um texto assinado pelo pseudônimo *Biographo*.

[50] João do Rio foi crítico teatral e publicou seus textos em muitas revistas. Níobe Abreu Peixoto, em *João do Rio e o palco: página teatral* (2009), exibe parte dessa produção do autor. No capítulo seguinte, será vista uma delas.

transformações modernas. Raul, especialmente nos primeiros tempos de *Fon-Fon!* (como será discutido mais à frente), sempre ironizava o estilo refinado de João do Rio. Na década seguinte, os dois seriam colegas de redação na *Revista da Semana*, como já foi colocado, onde Paulo Barreto assinaria como Joe. No conto *O homem da cabeça de papelão*, João do Rio relata a vida de Antenor, um homem que nasceu em um lugar fictício chamado *Paiz do Sol*. O personagem tenta fazer tudo da maneira que ele via como a mais correta, fugindo das convenções sociais e respeitando a lei – ao contrário do que eram os costumes dessa terra imaginária. Suas condutas o levavam a um constante estado de mal-estar entre ele e aquela sociedade. Ao falar para um tio das suas intenções de ser bacharel, Antenor foi, mais uma vez, vítima de uma visão de mundo que predominava naquela nação:

> - Ouça! bradava o tio. Bacharel é o principio de tudo. Não estude. Pouco importa! Mas seja bacharel! Bacharel você tem tudo nas mãos. Ao lado de um politico-chefe, sabendo lisongear, é a ascensão: deputado, ministro.
> - Mas não quero ser nada d'isso.
> - Então quer ser vagabundo?
> - Quero trabalhar.
> - Vem dar na mesma coisa. Vagabundo é um sujeito a que faltam três coisas: dinheiro, prestígio e posição. Desde que você não as tem, mesmo trabalhando - é vagabundo (JOÃO DO RIO, s/d, p. 10-11).

Publicado pela primeira vez no jornal *O Paiz* (na sua edição de 05 de abril de 1920), aparecendo, posteriormente, no livro *Rosário da ilusão* (1921), o autor apresenta uma visão bastante semelhante à de Raul. Não obstante a distância cronológica entre a publicação da caricatura e do conto, pode-se trabalhar com uma familiaridade entre ideias e críticas dos dois autores. Se olharmos para escritos de João do Rio mais próximos do contexto das caricaturas referidas, como *A fome negra*, *A profissão de Jacques Pedreira* e outros, ver-se-á um crítico social (mesclado com um estilo *dandi* e muitas vezes um basbaque diante da modernidade) que possuía a mesma sutileza de Pederneiras.

Por fim, o quarto diálogo é o mais óbvio. Ele se dá com outros caricaturistas. A caricatura, enquanto expressão artística, encontrava-se em seu auge, seja na Europa, nos Estados Unidos ou na América Latina[51]. Os avanços das técnicas de impressão, o aumento da difusão e o crescimento de um mercado consumidor dessas imagens fizeram com que sua popularidade aumentasse. No Rio de Janeiro, concentra-se uma parte significativa das revistas e dos melhores artistas do gênero[52]. Como já foi colocado há alguns parágrafos, Raul se via

[51] Uma das indicações mais relevantes disso são as várias coletâneas feitas por John Grand-Carteret (1885, 1888a, 1888b, 1891, 1909, 1911). Elas focam em diferentes contextos nacionais para analisar a caricatura. Particularmente no século XIX e início do XX, a quantidade de publicações e artistas citados é imensa, mostrando, desse modo, a importância da expressão caricatural.

[52] Como observa Elias Tomé Saliba (2002, p. 39): "[...] basta verificar que no Rio de Janeiro as revistas mais importantes foram as que conseguiram manter uma periodicidade mais regular, como a *Revista da Semana*, *O*

como parte de uma geração que deveria ter, como ele sugere, os costumes como seu grande tema e, dentro disso, a cidade como seu palco. Se forem observadas as coletâneas feitas sobre a obra de J. Carlos, como, por exemplo, O *Rio de J. Carlos* (1998) e *O Carnaval de J. Carlos* (1999), a cidade como o lugar de contradições modernas fica evidente. A obra de Calixto Cordeiro, com bastante sintonia com a de Raul, também mostra isso[53]. Uma geração posterior, com nomes como Luiz Peixoto e Seth, tem a cidade e seus personagens como suas principais inspirações. No final deste capítulo, será feito um aprofundamento do interesse dos caricaturistas pela cidade.

*

Agora Raul segue para o número 42 da Rua Gonçalves Dias. Ali, localizava-se a redação do semanário *Tagarela*. Enquanto essa publicação existiu, seu endereço mudaria em mais duas ocasiões, indo, em seguida, para a Travessa do Ouvidor, no número 32, e, por fim, no 96 da Rua da Assembléia. Diferentemente de outras publicações nas quais Raul atuou, como *O Malho* e *Revista da Semana*, que circularam por décadas, a *Tagarela* teve uma vida mais breve. Seu número inaugural data de 1º de março de 1902, sobrevivendo por cerca de mais três anos e meio. Apesar da vida curta, sua existência foi intensa. Sob a direção de Peres Júnior, a revista tratou, em suas páginas, dos assuntos importantes da capital federal, do Brasil e do restante do mundo. Em um determinado momento de sua curta existência, Raul Pederneiras tornou-se seu proprietário. Como aparecia em seu cabeçalho: "Semanario critico humoristico, ilustrado e de propaganda commercial. Desenhos de Raul, Falstaff, Calixto e outros conhecidos artistas".

A vida dessa publicação ocorreu paralelamente ao processo das reformas urbanas que o Rio de Janeiro sofreu durante a gestão de Francisco Pereira Passos. Seus combates por meio do humor tiveram, nessa questão, o seu principal alvo. Raul Pederneiras viveu ali um momento de grande criatividade artística, produzindo desenhos e textos que conseguiam observar o espírito das questões que estavam se desenvolvendo naquele espaço urbano. Os códigos de posturas foram desconstruídos por conta de seu rigor e pela forma que atingia

---

Malho (1902), *Kosmos* (1904), *Fon-Fon!* (1907), *Careta* (1908). O mesmo pode ser dito em relação a outras capitais, como São Paulo, Recife, Curitiba, Porto Alegre e Salvador". Inobstante essa importância das revistas do Rio, "Dados de 1912 indicam que São Paulo possuía 341 periódicos, seguido pelo Rio Grande do Sul, com 124, e pelo Rio de Janeiro (Distrito Federal), com 118 periódicos" (SALIBA, 2002, p. 39).

[53] No artigo *Margens da Belle Époque carioca pelo traço de Calixto Cordeiro* (2009), de Giovanna Ferreira Dealtry, há uma análise interessante desse artista bastante próximo a Raul. Há também uma coletânea organizada pelo Museu Nacional de Belas-Artes, que dá uma boa dimensão da obra caricatural de Calixto.

costumes bastante solidificados no Rio. Na já referida postura em relação à pintura das casas voltadas para a via pública, Raul, usando sua capacidade de fazer trocadilhos, faz uma composição caricatural (Figura 5), em que um sujeito para um casal em uma rua e se dirige a mulher fazendo um comentário sobre a sua maquiagem: "Não é preciso pintar-se assim, madama, – a postura só se refere ás fachadas das casas, nada tem com o frontispicio das caras" (TAGARELA, 04 de junho de 1903). Já em *A multa da prefeitura na noite de S. João* (Figura 6), um tipo popular olha para o céu e vê uma grande quantidade de balões. Como foi discutida anteriormente, por meio do texto de Luís Edmundo, essa brincadeira presente nos festejos juninos estava proibida e sujeita a uma quantidade elevada de multas. A fala do personagem colocado por Pederneiras é certeira: "– Jesus! Quanta nota de cincoenta mil-reis pelos ares!" (TAGARELA, 02 de julho de 1903).

Figura 5 - *A PINTURA MUNICIPAL*.



Fonte: *Tagarela* (04 de junho de 1903).

Figura 6 - *A multa da Prefeitura*.



Fonte: *Tagarela* (02 de julho de 1903).

Muito provavelmente a primeira aparição de Pereira Passos no universo caricatural de Raul ocorre na capa da edição de 05 de julho de 1902, na *Tagarela* (Figura 7). Isso pode ser constatado pela frase escrita por ele na parte de baixo do desenho: "Este retrato foi feito de ouvido", o que indica que o artista não conhecia o rosto do futuro interventor, que tomaria posse no final daquele ano. Um detalhe importante é que o caricaturista, ao usar essa frase, ironizava um problema auditivo que o acompanhou durante toda a vida – como será visto mais adiante, em vários momentos ele usava o riso para se referir a esse problema de saúde. O

Pereira Passos que aparece nesse desenho, "feito de ouvido", está trajado elegantemente, com seus cabelos e barba grisalhos, como inúmeros outros caricaturistas o mostraria. O detalhe que Raul coloca é o personagem segurando, com a mão esquerda, um garfo, cujas pontas possuem parte de um trem em miniatura. Na fumaça que sai da chaminé desse veículo, surge a sigla EFCB, que significa Estrada de Ferro Central do Brasil. O texto que acompanha o desenho, assinado por *Nós Todos*, ajuda a explicar o que se passava pela cabeça de Raul Pederneiras no momento de sua composição:

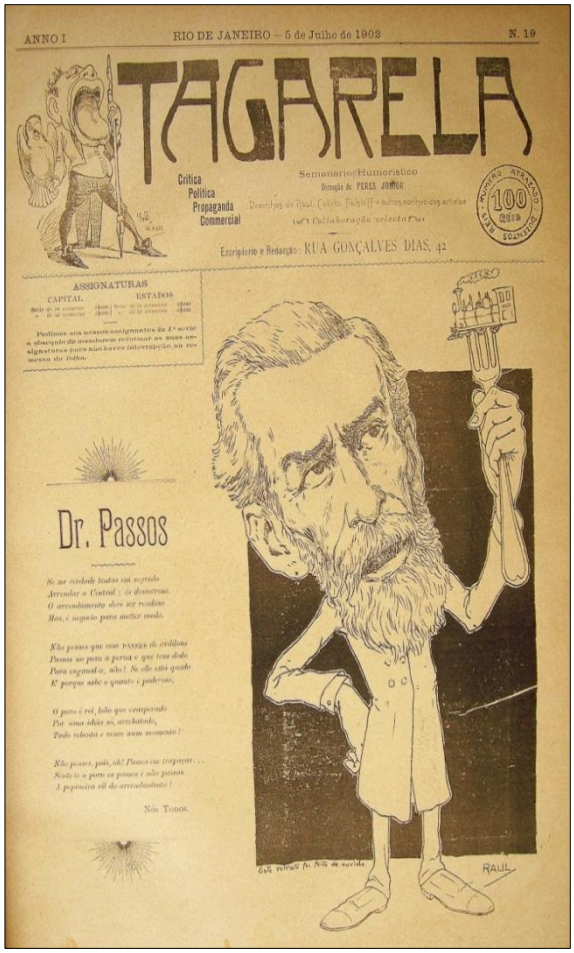
> Dr. Passos
>
> Se na verdade tentas em segredo
> Arrendar a Central; és desastroso.
> O arrendamento deve ser rendoso
> Mas, é negocio para metter medo.
>
> Não penses que com PASSES de ardiloso.
> Passas no povo a perna e que tens dedo
> Para enganal-o, não! Se elle está quedo
> E' porque sabe o quanto é poderoso.
>
> O povo é rei, leão que exasperado
> Por uma ideia, só arrebatado
> Tudo rebenta e vence num momento!
>
> Não penses, pois, oh! Passos em trapaças...
> Sente-te o povo os passos e não passas
> A pepineira vil do arrendamento! (TAGARELA, 02 de julho de 1902).

O interesse privado e o favorecimento de Pereira Passos em um possível arrendamento da Central do Brasil são a denúncia e o reclamo da caricatura e do poema que a acompanha. Esse sinal de corrupção ficou bem observado na imagem de parte de um trem sendo garfado – na *Geringonça carioca*, Raul define *garfar* como "Furtar pontos no jogo de bilhar" (PEDERNEIRAS, 1922, p. 27). Esse foi o primeiro de um conjunto amplo de representações que tinha Passos como inspiração. Dali para frente, sua imagem, na maior parte das vezes, se mesclaria com três palavras que possuíam origens muito distintas, mas, que, no mundo dos séculos XIX e XX, como se discutiu na Introdução, acabaram se confundindo: Pereira Passos, o modernizador, o civilizador, o agente do progresso ou mesmo o higienizador.

Uma caricatura de capa, intitulada *Os passos milagrosos* (Figura 8), assinada por Raul, traz o já empossado Pereira Passos com uma indumentária que lembra a figura de Jesus Cristo. Essa referência religiosa serve para mostrar os poderes que ele possuía e, portanto, capaz de trazer em si a modernidade, a civilização, o progresso e a higiene. Ele aparece com as mãos espalmadas (dando claramente a noção de benção), indo na direção da cabeça de um homem branco, magro, sentado no chão e com as roupas amarrotadas, que, na composição,

representa o povo carioca. Ao fundo, um cenário urbano mostra, no horizonte, raios de luz que dão à cena tons miraculosos. A legenda diz: "DON PASSOS AO POVO CARIOCA – *Surge et ambula!* Traducção municipal, levanta-te da caminha... da rotina em que vives! Vou dar-te uma cara nova..." (TAGARELA, 09 de abril de 1903). Raul faz uma tradução irônica da frase de Jesus para Lázaro (aqui representado pelo personagem *Povo Carioca*): "Levanta-te e anda", ou, colaborando com o trocadilho do autor, "Levanta-te e caminha".

Figura 7 - *Dr. Passos*.



Fonte: *Tagarela* (05 de julho de 1902).

Figura 8 - *OS PASSOS MILAGROSOS*.



Fonte: *Tagarela* (09 de abril de 1903).

A reforma urbana do Rio de Janeiro foi parte de um processo de longa duração que se inicia, em especial, no século XIX, quando o desenvolvimento do capitalismo industrial e o aumento da população transformaram radicalmente vários aspectos das cidades na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina (nessa última região, em especial, a partir da década de 1870). Lewis Mumford (1961) fala do complexo fábrica, estrada de ferro e cortiço que passaram a caracterizar as formações urbanas com um grande número de habitantes. O mesmo autor chama a atenção para as políticas de saneamento público e higiene que

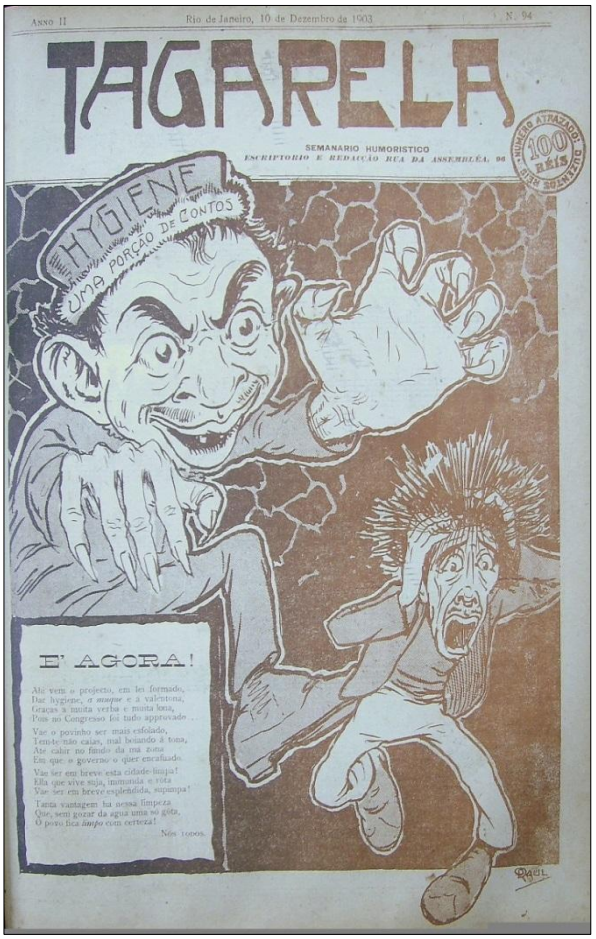
começaram a ocorrer desde o final do século XVIII e no caudal dessas mudanças foram crescendo ao longo do século seguinte. Existiam preocupações variadas com as doenças que se alastravam por essas novas aglomerações populacionais. Avanços na medicina trouxeram possibilidades de cura para males que ceifavam a vida de muitas pessoas, em especial as mais pobres. Alain Corbin, por exemplo, em *Saberes e odores: o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX* (1987), olha esse contexto na França e aponta uma mudança significativa de sensibilidade olfativa que foi favorecida por um conjunto de descobertas na química e que, em décadas, proporcionaria, entre outras questões, uma desodorização do espaço público chegando ao ponto dos odores serem sentidos como elemento de identificação social. No Brasil, essas preocupações já existiam desde o Império e se intensificaram no início da República. A destruição do cortiço Cabeça de Porco, em 1894, aparecia como um símbolo de necessidade de modernização da capital do país e de seu saneamento (CHALHOUB, 1996).

A questão da higienização tornou-se um tema muito usado pelos artistas que atuavam nas revistas ilustradas do Rio de Janeiro. Como se viu no livro *Consolidação*, doenças, humores corporais, isolamento de detritos, restos mortais, controle de animais, qualidade dos alimentos vendidos surgiam como metas no processo de modernização que ali se programava. Assim, hábitos antigos e sensibilidades olfativas variadas deveriam ser deixados de lado. Na caricatura *E' AGORA!* (Figura 9), um gigantesco e monstruoso agente sanitário (com um chapéu no qual aparece escrito *Hygiene - uma porção de contos*) persegue uma figura que representa o povo, o qual aparece amedrontado com os cabelos em pé e correndo. Há um verso satírico que acompanha a imagem:

> Ahi vem o projeto, em lei formado,
> Dar hygiene, ah *muque* e a valentona,
> Graças a muita verba e muita lona,
> Pois no congresso foi tudo approvado.
>
> Vae o povinho ser mais esfolado,
> Tem-te não caias, mal boiando á tona,
> Até cair no fundo da má zona
> Em que o governo quer encafuado.
> Vae ser em breve esta cidade limpa!
> Ella que vive suja, immunda e róta
> Vae ser em breve esplendida, supimpa!
>
> Tanta vantagem ha nessa limpeza
> Que, sem gozar da agua um só gota,
> O povo fica *limpo* com certeza!
>
> NÓS TODOS (TAGARELA, 10 de dezembro de 1903).

Nessa mesma linha de raciocínio, em que os custos do projeto de higienização da capital do país eram criticados, Raul faz um desenho no qual aparece uma mulher de tez clara, cabelos negros e compridos, usando um longo vestido (Figura 10). Aparece escrita a palavra *Constituição*. Ao fundo, a imagem do Pão de Açúcar destaca-se e, no céu, um sol radiante tem em seu centro uma sola de sapato em que aparecem escritas, dos lados direito e esquerdo: *Hygiene cabelluda*. O texto na parte de baixo do desenho diz: "Mais um tacão para pisar" (TAGARELA, 17 de março de 1904).

Figura 9 - *E' AGORA*.



Fonte: *Tagarela* (10 de dezembro de 1903).

Figura 10 - *HYGIENE CABELLUDA*.

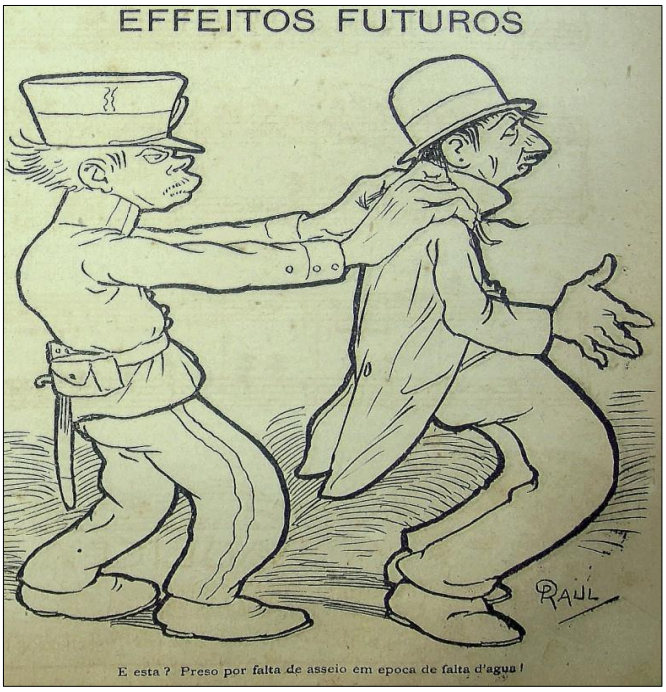


Fonte: *Tagarela* (17 de março de 1904).

Por fim, Raul apresenta mais uma caricatura, intitulada *Effeitos futuros* (Figura 11), que expressa bem as tensões trazidas pelas políticas higienizadoras. Nela, um policial prende um homem por uma razão bastante inusitada: "E esta? Preso por falta de asseio em epoca de falta d'agua!" (TAGARELA, 10 de dezembro de 1903). A crítica é bastante certeira em relação ao conjunto de posturas que se direcionam às questões sanitárias e higiênicas. Como foi visto no início do capítulo, há um rigor bastante grande na escrita dessas questões. No

entanto, como também se observou em tal passagem, existem grandes diferenças entre a rigorosidade e a tendência da população em respeitar o que está no papel. Ao lado disso, o absurdo da existência de medidas que visavam a tornar o Rio de Janeiro mais saudável em uma realidade na qual sua população convivia com constantes problemas de abastecimento de água.

Figura 11 - *EFFEITOS FUTUROS*.



Fonte: *Tagarela* (10 de dezembro de 1903).

A produção de textos de humor e caricaturas de Raul em *Tagarela* é fundamental para entender as suas características como artista. Ao começar na publicação, ele tinha 29 anos de idade. A maturidade vinha acompanhada da definição de um estilo e de temas caros a ele. Seu prestígio profissional e a admiração de muitos eram cada vez maiores. Como já se observou, a vida bastante breve, porém intensa, de *Tagarela*, pegando um momento de grandes transformações no Rio, no Brasil e no mundo, serve para mostrar os posicionamentos do autor, que era admirador dos costumes cariocas e via um amplo combate de ideias sobre quais rumos que o país e sua capital deveriam tomar e quais seriam as opções de futuro. No capítulo III, essa revista será mais uma vez bastante útil para entender a mente desse Raul, que chegava à casa dos 30 anos. Particularmente, analisando o seu olhar sobre aspectos políticos naquela República ainda bastante jovem e de um tenso início de século XX.

*

Os diálogos de Raul Pederneiras são plurais. São muitos os personagens que saem de seu lápis. Pela natureza das suas caricaturas, observa-se que as transformações ocorridas desde o último quartel do século XIX geraram formas de violências sociais, políticas, culturais, econômicas e ideológicas novas. Em consequência, ocorreram reações variadas e novas em relação a elas. Novas ideias, novos atores sociais, e, portanto, novas vozes e uma ampliação de diálogos que atingem intelectuais como o próprio Raul Pederneiras, João do Rio, Lima Barreto, Euclides da Cunha e tantos outros. Das suas criações, ecoam palavras que são parte desse mundo em agitação. Em *O Rio de Janeiro do meu tempo*, Luiz Edmundo (1938, p. 61-63) fala de profissões que tentavam resistir à avalanche da civilização e mostra como elas se manifestavam por meio da oralidade:

> Na rua de pouco transito, com as senhoras ainda saindo pouco e os homens, por causa dellas, sahindo muito menos do que hoje, cruzam vendedores ambulantes, soltando os mais hystericos pregões!
> E' o portuguez vendedor de perús:
> - *Olha ôôô prú uuu da roda vô ôôô a!*
> O vendedor de abacaxi:
> - *Olha ô ô ô avacaxi ôôô! ...*
> O italiano do peixe:
> - *Pixe camaró... Ulha a sardénha!*
> A turca ou turco vendedores de phosphoros:
> - *Fófo barato, fófo, fófo!*
> Berra o vendedor de vassouras:
> - *Vae vasouôôôôôra espanadooreire!*
> E o comprador de metaes:
> - *Chuuuumbo, féeerro, cama vélha, metal velho para vender!...*
> O homem das garrafas vasias, com o seu cesto á cabeça, grita assim:
> - *Gueraalfas bazias pr'a bundaire*!!
> E a negra da canjica:
> - *Cangiquinha... Yayá, bem quente!*

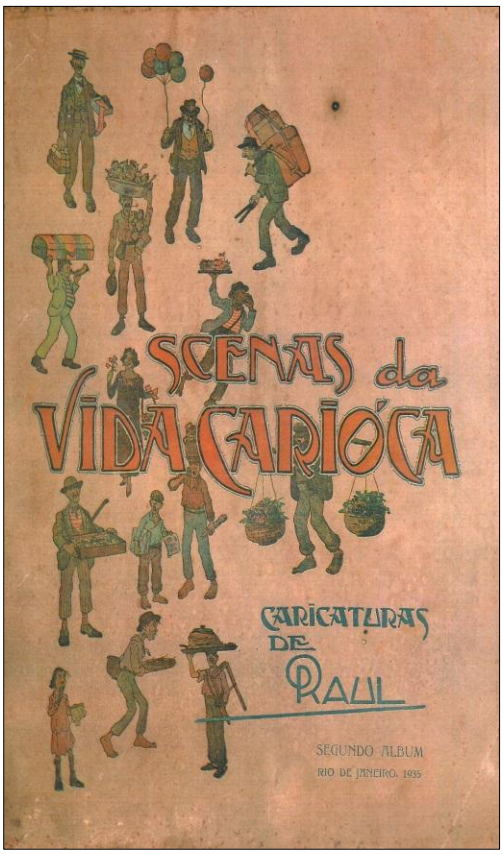
Edmundo também resgata os tipos urbanos relacionados ao imaginário sexual de então, como o *pouca-roupa* ou janota, o bolina, o *tira-camisas* e o encarador. Já o *Vinte Nove*, o Seixas, o capitão *Marmelada*, o *Mamãe* e o *Intelligente* são personagens das ruas do Rio de Janeiro classificados como loucos e que acabaram fazendo parte da paisagem descrita pelo autor. Raul era um homem das ruas da então capital do país e tinha uma enorme percepção para essa variedade de vozes. Apesar do problema auditivo, que se fez referência há alguns parágrafos, que o acompanhou desde a infância (ou talvez por conta disso), suas caricaturas possuem uma sonoridade muito grande. Manoel Bastos Tigre (1992, p. 107) relata:

> Raul Pederneiras era um pouco surdo, desde a infância. A surdez agravou-se com a idade, mas ele conseguia conversar perfeitamente, completando com a vista as deficiências da audição. Pelo movimento dos lábios do interlocutor preenchia as falhas do ouvido. Nós, os da intimidade, palestrávamos com ele, horas a fio, sem nos lembrarmos da sua surdez.

> Aliás, Raul não parecia ligar a este defeito físico, ao qual aludia em tom de troça. Quando fazia uma caricatura, de memória, dizia tê-la feita "de ouvido".
> É de muitos conhecidos o caso que ele próprio gostava de relatar.
> Aconteceu que numa roda íntima, contavam-se anedotas de papagaio e coisas do mesmo teor. Um dos circunstantes contou uma, engraçadíssima, com um desfecho inesperado do melhor cômico. Todos riram, inclusive Raul, por contágio, pois estava distante e apenas percebera o assunto da anedota.
> E quando serenou a hilaridade, disse ele, do seu canto.
> - Neste gênero tenho uma muito boa.
> - Vamos a ela, propôs um da roda.
> E o nosso Raul contou a mesma... a mesmíssima que todos tinham acabado de ouvir. Menos ele, naturalmente.

Havia uma sensibilidade muito específica em Pederneiras. Seu olhar multifocal era acompanhado de uma capacidade multiauditiva que ia além de meramente escutar, percebia profundamente o movimento dos lábios, dos corpos, dos automóveis, das imagens dos cinematógrafos, dos atores nos palcos dos teatros e, da mesma forma que Luiz Edmundo, percebia a sonoridade musical dos vendedores ambulantes. Em 1924 e 1935, Raul ilustraria as duas edições de *Scenas da vida carioca* (Figura 12), com capas idênticas, nas quais apareciam vendedores de balas, balões, roupas, flores, verduras, jornais, entre outros produtos.

Figura 12 - Capa de *SCENAS DA VIDA CARIOCA*.



Fonte: Pederneiras (1935, capa).

Até o início do século XX, como já se colocou, Raul colaborava para muitos jornais, semanários ilustrados e dirigia outros (ao lado das atividades docentes na faculdade de direito e de outras, como a de teatrólogo). Acima, foram vistos trabalhos do autor em *O Malho* e *Tagarela*. Agora, saindo da redação desta última, Raul dirige-se para o número 54 da Gonçalves Dias, onde ficava a redação da *Revista da Semana*. Encontra-se, em suas páginas, no dia 24 de julho de 1904, uma caricatura dele intitulada *A rir*... (Figura 13). Em tal composição, o caráter polifônico da arte caricatural do autor fica evidente. São seis quadros que aparecem. Em cinco deles, são apresentados personagens em cenários urbanos, discutindo questões contemporâneas bem variadas, conversas corriqueiras e cotidianas, com trocadilhos diretos e indiretos. O primeiro tem o título de *Dous competentes*, e, nele, há o seguinte diálogo entre uma dupla sobre "questões gramaticais":

> - Eu, como tu, tambem sei grammatica.
> - Deveras?
> - Dous dedos apenas, principalmente aos sabbados (REVISTA DA SEMANA, 24 de julho de 1904).

No segundo, chamado de *Na festa do campo*, uma família de tipo burguês, com o pai, a mãe e uma criança dirigem-se à Festa do Campo de Santana. O homem levanta a seguinte preocupação para a esposa: "- Não percebo! Se o jogo é prohibido, como se concilia o jogo com o xadrez?" (REVISTA DA SEMANA, 24 de julho de 1904).

Pessoal escovado – esta última palavra, segundo o dicionário de gírias de Raul, significa Esperto, pandego, matreiro (PEDERNEIRAS, 1922) – é o terceiro quadro. Nele, há três personagens negros, e um deles levanta o seguinte questionamento: "- Quando chegará a Avenida até o Sacco? Nós tambem *semos* gente..." (REVISTA DA SEMANA, 24 de julho de 1904).

O quarto é o único sem título. Nele, aparece um homem de casaco, com os pés sobre o que é, provavelmente, uma porta, fazendo força para abri-la sem a permissão dos donos. Em meio a isso ele se pergunta: "- Sae ou não sae esse Codigo Civil?" (REVISTA DA SEMANA, 24 de julho de 1904).

Já o quinto tem o nome de *Monologo*. Nele, um guarda observa, calmamente, um homem estirado no chão de uma rua dormindo profundamente e diz a si mesmo: "- Feliz homem este! Como póde dormir tranquillamente ao leo..." (REVISTA DA SEMANA, 24 de julho de 1904).

Por fim, o último quadro mostra apenas uma breve descrição feita por Raul: "Os sete que não riem". São destacados no desenho (de cima para baixo): Lauro Müller, José Leopoldo

Bulhões, Barão do Rio Branco, Francisco Argolo, Pereira Passos, J. J. Seabra e Rodrigues Alves.

Figura 13 - *A RIR...*



Fonte: *Revista da Semana* (24 de julho de 1904).

Os burburinhos das ruas somam uma dupla que têm *dois dedos de prosa* aos sábados, um pai de família burguês preocupado com a questão do jogo, habitantes do Saco do Alferes ansiando por reformas em seu bairro, um ladrão pensando na criação de um Código Civil e, diferentemente dos desenhos vistos anteriormente do mesmo autor em *O Malho*, um policial deixando o morador de rua dormindo em paz. São situações inusitadas da vida urbana, em que, diante das diferentes faces da ordem, o riso aparecia como uma espécie de contraponto. A relação entre seriedade e ordem, de um lado, e questionamento e riso, de outro, já aparece, segundo Mikhail Bakthin (1987), nas obras de Rabelais no século XVI, autor que Raul conhecia. As vozes que ecoam nas ruas servem de matéria-prima para a construção da caricatura *A rir...* Nessa composição, ainda dentro de uma perspectiva rabelesiana, o poder não ri, pois ele está diretamente relacionado com a seriedade oficial. No entanto, esse mesmo

poder, ali representado pelo presidente, uma parte significativa de seu ministério e o interventor do Distrito Federal, são os elementos primordiais para o estado de coisas existente, seja a questão do ensino no país (que limita os sujeitos apenas a dedos de prosa), do jogo, das leis ou das condições de moradia.

*

Na *Revista da Semana*, no ano de 1904, Raul Pederneiras, usando o pseudônimo Luar (Raul de trás para frente), tinha uma coluna, de vida efêmera, chamada *Cafunes*, na qual questões do Rio, do Brasil e do mundo eram ali apresentadas com um misto de seriedade e bom humor. Em uma delas, ele deixa claro a sua posição diante das reformas que aconteciam na cidade, mostrando que o problema era como as coisas estavam sendo feitas, e não a reforma em si. Raul revela-se um crítico de pensamentos pessimistas, ao afirmar que, desde a mais tenra idade, ele teve de pensar e se confrontar com as situações variadas da vida, porém sempre mantendo um otimismo:

> "Das faixas infantis despido apenas", mal travei conhecimento com a phosphatina e com o primeiro par de calças, veio a circumspecta Philosophia, a Exma. Sra. D. Philosophia das Coisas, chegou-se a mim, com ar severo e conselheiro de quem não admitte réplicas e disse:
> - "Engenhoso menino, tens de lidar commigo pela vida afora; tu pensas, cogitas, parafusas, e dessa somma de pensares, cogitações e parafusadelas mais tarde darás conta para meu regalo e consolo das gerações posteras".
> Cedi.
> Foi assim que me atirei á philosophia das cousas, não a philosophia barata que "no arsenal, ao vago caminhante, se vende o cavallo num barbante; não a velha e corriqueira philosophia que nos leva ao pessimismo forçado, mas a philosophia cor de rosa que nos faz ver os homens e as cousas través de um prisma agradavel e bonacheirão, burguez e calmo como um brinde de sobremesa intima (REVISTA DA SEMANA, 13 de março de 1904).

Essa passagem final revela muito sobre a natureza do humor de Pederneiras e a forma como o autor via a vida em sociedade. E, também, afasta-o, em um primeiro momento, de um pessimismo absoluto em relação às experiências trazidas pela modernidade – respondendo um pouco mais a pergunta título de um dos subcapítulos (no capítulo III, a discussão sobre os traços de pessimismo do autor será retomada). Havia, da parte dele, o uso de perspectivas não animadoras, para, em seguida, buscar alternativas e saídas. O Raul ranzinza, saudosista e pouco afeito às mudanças surgiria com a aproximação da velhice – na segunda metade dos anos de 1920, notam-se os primeiros sinais claros dessas atitudes. Contudo, isso não fez do autor um basbaque diante das avenidas e novidades tecnológicas. Na sua visão, não era mais possível cercar-se dos costumes antigos e ignorar as mudanças. Isso fica claro na sutil crítica

que ele faz aos historiadores Alexandre José de Mello Morais Filho, autor do já citado livro *História e costumes* (1904), e José Vieira Fazenda, que têm no passado colonial e imperial o seu material de pesquisa. Diz ele:

> E eis porque me atiro por estas tiras abaixo na doce e suave tarefa de registrar impressões e aparar deduções que, sommadas, servirão mais tarde para consolo da Matrona Philosophia e regalo das gerações posteras.
> Cabe a primeira pennada, como uma luva, na manifestação antirotineira de que se acha possuida a nossa velha e querida cidade.
> Aqui, máu grado as lamentações do Mello Moraes e as excavações do Vieira Fazenda, a Tradição vae se transformando em avó de si mesma, a viver do seu passado e deixando que a vida interina e cosmopolita reduza á expressão mais simples toda essa sucia de beccos e vielas que as abroquelavam na incuria dos governos e na preguiça dos governados. E ahi vem, imponente e forte, a grande Reforma, a Reforma com R grande, rasgando ruas, formando avenidas, estabelecendo caes, fazendo praça... de cavallarias altas em que nos vamos metter (REVISTA DA SEMANA, 13 de março de 1904).

"[...] a Tradição vae se transformando em avó de si mesma, a viver do seu passado...", assim uma temporalidade nova se abria – "vida interina e cosmopolita" – juntamente com avenidas e ruas que inauguravam outra era no país, que se expressava com palavras que tinham um peso incomensurável naquele contexto: modernidade, civilização e progresso.

Porém, esse mundo novo voltado para a técnica, embelezamento, hábitos urbanos parisienses, higienização deixava de lado algo de grande importância para o autor: a cultura. O texto faz referência ao Mercado da Glória, que foi fundado em 1856, e que, a partir do final do século XIX, transformou-se em um cortiço, sendo, durante as reformas, um dos alvos principais das demolições. Raul vê de maneira negativa o mercado, não culpando apenas seus moradores, mas apontando para a própria maneira como as relações sociais no Brasil se desenharam. Havia, no período, uma controvérsia sobre o que deveria ser construído ali após a demolição. Raul, como muitos outros, defendeu a criação do novo prédio da Escola de Belas-Artes[54]. No entanto, ali passou a ser o Jardim do Novo Largo da Glória. O caricaturista escreve decepcionado:

> Mas...
> Ha sempre um mas, ha sempre uma adversativa a estragar o capitulo de todos os sonhos e todas as esperanças!
> Mas... quem nos diz que alguma cousa resistirá á audaciosa e progressista Reforma?
> Quem nos diz que, na de interesses e de outras cousas do mesmo padrão não haverá uma nota discordante? Ai de mim! Palpita-me sinistramente uma resistência efficaz e mandriona. O Mercado da Gloria.

[54] Apesar das críticas de muitos autores, existiram elogios. A revista *Kosmos*, por exemplo, vê com grande entusiasmo o seu estilo arquitetônico: "A' Bibliotheca Nacional e á Escola de Bellas Artes deu tambem o Ministro Seabra sédes proprias que se estão construindo na Avenida Central, e que serão verdadeiros monumentos architectoiiicos" (KOSMOS, setembro de 1906).

> O Mercado da Gloria, é um modo de dizer, o edificio arruinado que se ostenta no largo da Gloria, como uma revelação da nossa essencia vegetariana, a proliferar pelas telhas, pelos muros, pelos portaes, pelas janellas, pelos seteiras, por toda a parte a revelação de que somos essencialmente agricolas.
> Este sim, este velho e carunchoso edificio resistirá como uma Força aos embates da reforma.
> E esta resistencia, já se revelou na capitulação formada, deixará de ser a revelação agrícola e espontanea da cultura tiririca para ser o jardim official das camelias municipaes, deixando a pobre Escola de Bellas Artes á espera de outra occasião mais propicia em que possa ter casa digna e nobre, onde as nossas producções de arte vivam num ambiente mais sereno e mais proprio.
> E o que sei eu? Talvez desse futuro jardim surja um rival do Passeio Publico, com as suas moitas historicas, propicias para os dialogos nocturnos, com ciciar de brisas, lagos com cysnes, ruidos dos beijos e outras onomatopéas amorosas...
> Luar (REVISTA DA SEMANA, 13 de março de 1904).

É importante chamar a atenção para a colocação do autor ao se referir à "nossa essencia vegetariana". Com isso, ele fala no sentido de ausência de movimento voluntário, algo sem sensibilidade, sem interesse e emoções, e aponta para uma percepção de mundo e temporalidade rurais, ou "essencialmente agricola" entre os brasileiros[55].

A Escola de Belas-Artes teria seu futuro prédio nas proximidades do antigo Largo da Mãe do Bispo, na Avenida Central[56]. Assim sendo, como deixa clara a crônica de Raul, ela não aparecia como algo prioritário para aqueles que comandavam o processo. Por isso, o autor percebia que a modernidade e os termos a ela relacionados não eram entidades que agiam por si só. Havia, por trás dessas palavras, homens de poder e com interesses políticos e econômicos específicos. O mesmo pode-se dizer que, particularmente para as populações que eram alijadas nesse processo, os termos que simbolizavam essas mudanças não eram entidades vazias, mas possuíam uma concretude muito grande. Houve, da sua parte, uma relação de resistência e apropriação em relação a esse mesmo processo. Raul Pederneiras, como ator social, tinha uma relação bastante parecida, pois, ao mesmo tempo, ele caminhava entre os costumes que se perdiam, resistiam ou eram alterados pelas novidades do mundo urbano de início do século XX. Resistindo e se apropriando. Não negando os aspectos ligados ao passado colonial e imperial e, ao mesmo tempo, mergulhando em muitas das novidades

[55] Raul Pederneiras usa a palavra *vegetariano* não no sentido que a ela se atribui contemporaneamente, relacionado ao consumo exclusivo de vegetais na alimentação, mas sim relativo ao ritmo de desenvolvimento desses seres vivos: "Vegetal (*vejet*ál) s.m. planta; ser organíco mas privado de sensibilidade e movimento voluntario: *adj. c.* relativo a vegetaes; terra – o humus" (CARVALHO; DEUS, 1913, p. 928). "Vegetar" pode dar um sentido mais preciso à construção do autor: "Vegetar (*vejet*ár) *v. n.* desenvolver-se; crescer (fal. das plantas); pullular, viver sem interesses e sem emoções" (CARVALHO; DEUS, 1913, p. 928).

[56] Segundo Escragnolle Doria (1937, p. 4), "Por muito tempo houve na cidade o largo da Mãe do Bispo. Era praça existente nas vizinhanças da rua da Ajuda, via publica quasi desapparecida com a construcção da Avenida Central, hoje Rio Branco, e da rua Evaristo da Veiga...".

que se abriam aos olhos dos citadinos. Isso deu a ele uma capacidade grande de experimentações culturais desse momento. Nesse ponto, Raul se diferenciou de outros intelectuais-humoristas. Sua relação com outras linguagens artísticas, como cinema, música, poesia, era bem mais acentuada. Mesmo não tendo sido um típico bacharel em direito, houve, de sua parte, uma produção intelectual que, anos depois, possibilitaria a ele publicar um livro que se tornou importante nessa área.

Esse traço que dava a ele a capacidade de equilibrar-se entre diferentes linguagens ficou muito evidente em uma polêmica aberta pela revista *Fon-Fon!*, que, em 1908, propõe, por meio de um texto de Deodato Maia, a substituição do índio como símbolo da nacionalidade brasileira (FON-FON!, 22 de fevereiro de 1908). Dessa forma, abrir-se-ia um concurso para que os desenhistas fizessem suas propostas[57]. Nas edições posteriores da revista, viram-se textos nos quais aparecem discussões muito grandes entre os artistas. Isso fica bem expresso nos posicionamentos do próprio Raul, de Calixto Cordeiro e de J. Carlos. Os dois últimos viam a necessidade de substituir o índio, avaliando essa figura como símbolo do atraso. Em contraposição a isso, Raul não percebia nada de ruim nessa imagem. É interessante ver de perto essas discussões, seguindo a ordem cronológica em que cada uma dessas opiniões foi colocada:

> *Fon-Fon!* 22 de fevereiro de 1908, Anno II, n. 46.
> Ha muito tempo discuto com meus amigos e collegas a representação caricatural do Brazil pois considero que não é mais acceitavel a figura com que até agora o temos representado...
> É do conhecimento de todos o nosso desenvolvimento progressivo diante das outras nações, portanto que de a muito deixamos na taba dos velhos caciques nossos avós o cocar, a tanga e tacape que muito nos atrapalhavam na dansa guerreira do progresso.
> Calixto Cordeiro.
>
> *Fon-Fon!* 29 de fevereiro de 1908, Anno II, n. 47.
> Ultimamente, attendendo a algumas palavras escriptas pelo Dr. Deodato Maia, Fon-fon tem se interessado pelo assumpto. O missivista nota na caricatura nacional a falta de uma representação fiel do nosso tão querido Brazil. A figura selvagem e semi-despida ate então usada tem sido considerada, alias com razão, absurda e inverossimel. O Brasil de hoje já respira uma atmosfera de civilisação.
> J. Carlos.

[57] Elias Tomé Saliba (2002, p. 125), em *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da belle époque aos primeiros tempos do rádio*, observa que: "A proposta de concurso público da *Fon-Fon!* era, em si mesma, decididamente cômica se não fosse também extremamente expressiva do desejo de afirmar, por parte da grande parcela da intelligentsia brasileira, em meio àquela vasta multidão de atores sociais, com clivagens ainda muito mal definidas de diversidades regionais, uma única e universal identidade. Símbolo ou caricatura, sisuda ou cômica, de qualquer maneira a representação do país passava forçosamente pelos caminhos da inversão e da recriação de sentidos, pelo jogo dialógico e tenso entre o real parodiado e a representação paródica".

> *Fon-Fon!* 14 de março de 1908, Anno II, n. 49.
> Na minha tenda de trabalho no Jornal do Brasil, recebi o amavel convite dos rapazes do esfusiante Fon-Fon para metter o meu desautorizado bedelhoino importante assumpto.
> A principio adoptou-se o vulto masculo, academico, de um índio armado em guerra, creado por Angelo Agostini; era um symbolo decorativo, imponente. Dizem agora que é signal de retrocesso... Porque? Ignoro. O symbolo é sempre symbolo e, até hoje, que me conste, Minerva não mudou de cara, Sileno não trocou a tunica, pela sobrecasaca.
> Raul.

A relação tênue e tensa entre a simbologia e o agir social fica evidente nessa questão da representação da nacionalidade. Calixto fala de "desenvolvimento progressivo" e J. Carlos se refere à "atmosfera de civilisação", os dois relacionando isso às imagens que os artistas deveriam mostrar o Brasil. Um embate dos mais virulentos entre elites com uma visão de mundo europerizante diante de habitantes que não se enquadravam aos seus projetos para o país. Esse debate caminhava entre o cruel e o hilário. Mais uma vez, na coluna *Cafunes*, Raul mostra ironicamente as referências que poderiam ser invocadas naquele contexto:

> Num banquete de litteratos honorarios, um dos convivas bebeu á saude de Guttemberg.
> Eu tambem bebi á saude da preta dos pasteis, que já morreu ha muitos anos... E nem por isso ella ficou melhor dos seus incommodos... (REVISTA DA SEMANA, 08 de maio de 1904).

Raul Pederneiras coloca no mesmo patamar Johannes Gutemberg, o pai da imprensa, um dos marcos oficiais do início do mundo moderno, e a Preta dos Pastéis, figura do imaginário urbano carioca, que, segundo conta a lenda, rechearia seus quitutes com carne de crianças brancas. Houve, em tal construção lendária, uma tentativa clara de reforçar imagens de temor e desprezo pela cultura negra[58]. Como na caricatura *A rir...*, Raul percebe a pluralidade existente na vida urbana carioca e as suas diferentes vozes.

A reforma da capital a alterava em grande velocidade, quebrando constantemente a sua rotina e dando ao autor uma matéria-prima para o seu humor. As mudanças arquitetônicas pelas quais passava aquele espaço urbano, os novos hábitos, uma modernidade que se impunha, mas não convencia os seus críticos. Assim, projetos, palavras e ações inspiravam os seus jogos de palavras, ou os trocadilhos. Igualmente, pode-se dizer que o próprio processo de

[58] Célia Maria Marinho de Azevedo (2004), em *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites - século XIX*, conta uma história parecida, na qual o nome que aparece é da Tia Josefa dos Prazeres, uma mulher negra que rechearia seus pasteis com carnes de crianças brancas. Diz a autora sobre essa representação: "A história que me interessa aqui é do próprio medo que ressalta destas linhas intrigantes, aparentemente ficcionais. Sim, apenas aparentemente, pois os tênues limites entre ficção e realidade se rompem quando voltamos atrás e convivemos com toda uma série de brancos ou "esfolados" bem nascidos e bem pensantes que, durante todo o século XIX, realmente temeram acabar sendo tragados pelos negros mal-nascidos e mal-pensantes, tal como os tenros pastéis de carne alva da preta Josefa" (AZEVEDO, 2004, p. 17).

reformas era, em si, um trocadilho. Em mais um trecho de *Cafunes*, da mesma data da citação anterior, Luar ironiza:

> Por fallar em melhoramentos:
> As obras da avenida caminham, com perdão da chapa, a passos agigantados.
> Em junho, quem estiver ali, assim, no Largo da Mãe do Bispo pode dizer adeuzinho a quem estiver ali assim, no Largo da Prainha.
> E se for preciso caminhar de um extremo ao outro, de mar a mar, recorrerá á gymnastica.
> E como o pedestrianismo está em voga... (REVISTA DA SEMANA, 08 de maio de 1904).

Toda essa área, citada no texto, passou por uma profunda alteração, pois lugares onde antes não havia uma visão direta (Largo da Mãe do Bispo e o Largo da Prainha[59]) passariam a ter a partir de então. Raul aproveita para inserir no contexto a questão da prática dos esportes, especificamente o pedestrianismo, que começava a interessar cada vez mais os cariocas. Nessa época, a *Revista da Semana* já possuía o seu *Supplemento Sportivo*, no qual o turfe, o *rowing*, o ciclismo, a pelota e o futebol já tinham um grande destaque. Ele procura fazer, como é próprio de seu estilo, uma sincronia entre os distintos fatos.

*

Raul Pederneiras não era uma voz solitária na *Revista da Semana*. A publicação criada por Álvaro de Teffé, em 1900, foi logo incorporada ao *Jornal do Brasil* e passou a ser o suplemento ilustrado desse diário (SODRÉ, 1966). Como outros semanários da mesma natureza, sua função era informar, divertir, fazer experimentações com fotografias e caricaturas. São discutidos, em suas páginas, assuntos variados, especialmente em colunas, tendo algumas delas permanecido (com exceção das mais efêmeras) mesmo depois que a revista passou a pertencer a Editora Companhia Americana, no ano de 1915, quando houve uma clara mudança de perfil (SODRÉ, 1966). A moda aparecia na *Chronica Elegante*; os esportes, como já foi colocado, no *Supplemento Sportivo*; as notícias nacionais e internacionais, em *Por Aqui e Por Alli* e *Pelo Mundo*. Porém, nessa primeira fase, a coluna que, ao lado das caricaturas de Raul, Isasi, Amaro e Bambino, dava o tom crítico à publicação era conhecida como *Cartas de um tabaréo*. Os textos apareciam assinados por Bermudes,

[59] Segundo Vivaldo Coroacy (1955, p. 350): "PRAINHA (Largo) - Era o nome primitivo da atual Praça Mauá. Em 1871, recebeu o nome de Praça Vinte e Oito de Setembro, em recordação da lei Rio Branco, do Ventre Livre chamada Quando foi aberta a'Avenida Rio Branco, passou a denominar-se Praça Mauá".

pseudônimo de um dos jornalistas que atuavam naquela redação[60]. Pelo estilo e por ter pseudônimos muito consagrados (João Sena, César, Lirão, Bueno Amador, João Fernandes, Raulino e Luar), pode-se concluir que não era Raul Pederneiras – há uma ausência de trocadilhos e ironias, algo que torna reconhecível seus escritos. No entanto, o que importa, exatamente, nas cartas, são as suas críticas em relação à reforma urbana do Rio. A primeira delas saiu em agosto de 1903, permanecendo por boa parte daquela década. Os seus temas eram bem variados: política, questões jurídicas, comportamentos, questões de ordem moral, e todos eles, em determinados momentos, desembocavam na discussão em torno da reforma urbana. Em uma crítica muito contundente a esse processo, o autor mostra-se indignado com os banquetes oferecidos nas inaugurações, em um momento em que outros compatriotas do norte do país passavam fome por conta da seca (REVISTA DA SEMANA, 03 de abril de 1904). Nas cartas, Bermudes sempre se dirige a um amigo imaginário a quem ele chama de "compadre", fazendo os seus relatos. Em uma dessas correspondências ele diz:

> Mas, meu bom compadre, ainda que me chamem de pessimista; ainda que me qualifiquem de maldizente, não posso bater tantas palmas a esses melhoramentos, quantas proporcionaria a quem regenerasse e impulsionasse a lavoura e fizesse o mesmo á indústria.
> Uma prende á outra de uma maneira tão intima que o progresso desta, o seu desenvolvimento influem poderosamente, quasi decisivamente, sobre o desenvolvimento, os resultados da outra.
> Podemos produzir excellente calçado, optimos chapéos, incomparaveis tecidos; nada disso valerá como riqueza nacional emquanto alimentarmos os operarios com arroz da India, carne seca do Rio da Prata, trigo da Argentina, banha americana, batatas de Lisboa ou francezas e... longe iria eu, meu caro, se arrolasse aqui os generos de primeira necessidade de que somos grandes importadores.
> De que valem, pois, melhoramentos de porto, avenidas e quejandas grandezas se, como nação, somos um povo pauperrimo, tributario dos paizes productores (REVISTA DA SEMANA, 17 de janeiro de 1904).

O seu tom ácido em relação às reformas é muito evidente. Isso se dá não só em relação às mudanças arquitetônicas que o Rio de Janeiro vivenciava, mas ao que vinha embutido no conjunto de ideias que elas encarnavam. Em outra correspondência, ele relata:

> QUERIDO COMPADRE.
>
> *Rio, 2ª semana de junho.*
>
> CONTINUAM as demolição para os melhoramentos da cidade. Rara é a rua onde se não observa a influencia reformadora; nada respeitam as picaretas municipal e federal.

[60] Segundo Nelson Werneck Sodré (1966), nesse período, a *Revista da Semana* tem como seus articulistas centrais Raul Pederneiras e José Joaquim de Campos da Costa de Medeiros e Albuquerque. Por isso, há a possibilidade muito concreta de o poeta pernambucano ser o autor das *Cartas de um tabaréo*.

> Conjugadas ambas reduzem, neste momento, a nossa capital a um montão de destroços, apresentando-nos o quadro que teriamos se fossemos victimas de insensato bombardeio.
> Ao vermos desapparecer predios como a casa Farani, que representava uma tradição, o edificio da Egreja de S. Joaquim e outros, alenta-nos a esperança de dentro em breve apreciarmos a elegante avenida, que, alliada á nossa *naturaleza*, constituirá o nosso orgulho de... povo civilisado (REVISTA DA SEMANA, 12 de junho de 1904).

As opiniões como as de Luar e Bermudes estavam, em diversos aspectos, sintonizadas com as da *Revista da Semana* e do *Jornal do Brasil*, a quem o semanário era filiado. Contudo, uma leitura atenta de suas páginas revelará um aparente descompasso entre os artigos, as caricaturas e as notícias ali publicados diante da sua tendência editorial[61], que, em uma de suas edições, fez rasgados elogios à reforma urbana do Distrito Federal:

> INAUGURAÇÃO DA PEDRA FUNDAMENTAL DAS OBRAS DA AVENIDA CENTRAL
> Já se não póde duvidar dos benefícios e melhoramentos que começa a ter a cidade do Rio de Janeiro. O que acabámos de presenciar, ha bem pouco, é a prova real de que se está trabalhando com tenacidade para melhorar as condições quer de embellezamento, quer de hygiene da cidade. Os emprehendimentos que até agora, digamos com justiça e verdade, beneficiam e favorecem esta Capital, tanto tempo esquecida nos desmandos dos governos e indifferentismo dos governados, já não deixam descrer dos formosos e grandiosos planos para a pratica das obras collossaes, em começo.
> A inauguração da Avenida Central, attestando o cuidado que teve o governo na boa orientação administrativa do Paiz, é tambem a prova incontavel da victoria alcançada pelos jornalistas, incançaveis na luta em prol desse ideal que por muito tempo, se pensou, não passaria de projectos e promessas optimistas.
> Hoje, portanto, que principia a realizar-se a tão esperada obra, é licito que, curvas as cabeças á evidencia esmagadora dos factos, rendamos justissima manifestação de applausos aos que mais se esforçaram para tão notavel victoria (REVISTA DA SEMANA, 13 de março de 1904).

Os elementos de crítica mais negativa, no texto acima, estão praticamente ausentes. Não há os reclamos de Luar, as caricaturas certeiras de Raul ou a acidez de Bermudes. Aqui, entra-se em um caminho tortuoso de entendimento do que era então a tendência editorial nessas publicações. Observa-se, nas revistas semanais dessa época, a presença de elementos de questionamento em relação aos valores hegemônicos, nas caricaturas, artigos e notícias, ao lado de textos que vão em direção oposta, sendo mais sintonizados com a postura oficial da publicação. Na *Revista da Semana* (como em outras do período), ironizavam-se os aspectos de fascínio pelos novos elementos da vida urbana, mas, ao mesmo tempo, publicavam-se fotografias que exaltavam aquele mesmo estilo, como a seção *Vida social*, na qual apareciam

[61] Olhando para a questão das tendências editoriais dessas distintas publicações deve ser pensado na função pública que elas exerciam. Habermas chama a atenção para essas questões. Para ele, a chamada opinião pública, por exemplo, reflete interesses privados (1984, p. 13).

instantâneos de moças da sociedade passeando pelos bulevares, sempre acompanhadas de mulheres mais velhas. Particularmente, as revistas semanais nesse período inicial da República têm essas contradições. Poder-se-ia dizer: aparentes contradições, pois elas eram um universo de experimentações visuais (o primeiro número da *Revista da Semana* veio recheado de fotografias, algo incomum até então); as caricaturas, nesse tipo de publicação, tinham ali mais espaço do que nos jornais, era um lugar para se aplicar a polifonia das ruas, a linguagem popular tinha a possibilidade de ser expressa e por que não as opiniões controversas sobre temas tão polêmicos não poderiam estar presentes no mesmo espaço? Em suma, os semanários estavam longe da seriedade rígida dos jornais burgueses ainda presos aos padrões do século XIX (SODRÉ, 1966). Sobre a questão da última citação, há uma referência que trata do papel dos jornalistas, que, segundo afirma, apoiaram o processo de reforma do Rio de Janeiro. Tais publicações, com todas as suas diferenças, tendências e escolhas literárias, estavam, em sua maioria, presas aos paradigmas da modernidade. Seja Raul/Luar, Bermudes ou o texto do editorial citado acima, todos eles falavam a mesma língua, mas com sotaques diferentes.

No caminho dessa discussão, surge uma questão fundamental neste momento do capítulo. Ao olhar o processo de reforma urbana do Distrito Federal e outros similares que ocorreram no país, é possível perceber, claramente, os aspectos autoritários, do poder municipal ou federal, na condução desses processos. O Brasil vivia o fim do governo de Campos Sales e o início do de Rodrigues Alves, no qual a consolidação do regime em seu perfil oligárquico ficava evidente[62]. Como pensar na difusão de críticas por meio de caricaturas feitas por Raul e por tantos outros? Tem se discutido muito nas obras de história que tratam do tema no âmbito nacional sobre a ausência de um *status* de arte para a caricatura nesse contexto (BALABAN, 2009; SALIBA, 2002; VELLOSO, 1996). Ao lado disso, a natureza do riso também tem merecido uma discussão, pois o universo cômico de uma época tem seus códigos e linguagens próprios. Como ensina Robert Darnton (1986, p. XV):

> Quando não conseguimos entender um provérbio, uma piada, um ritual ou um poema, temos a certeza que encontramos algo. Analisando o documento onde ele é mais opaco, talvez se consiga descobrir um sistema de

[62] Vale ressaltar que esse olhar de uma República Oligárquica está se baseando na visão de época, em especial dos caricaturistas, que não viam naquela uma *República dos sonhos*. No entanto, a historiografia mais atualizada mostra que esse momento não foi de um poder político monolítico e absolutamente estável, mas, como afirma Claudia Maria Ribeiro Viscardi (2012, p. 25): "Afirmamos que ele teve a sua estabilidade garantida pela instabilidade das alianças entre estados politicamente mais importantes da Federação, impedindo-se, a um só tempo, que a hegemonia de uns fosse perpetuada e que a exclusão de outros fosse definitiva. Tal instabilidade pôde conter rupturas internas, sem que o modelo político fosse ameaçado, até o limite em que as principais bases de sustentação desse modelo deixaram de existir, ocasionando a sua capitulação".

> significados estranho. O fio pode até conduzir a uma pitoresca e maravilhosa visão de mundo.

Entre obras que tratam do tema e documentos produzidos na época, chama muito a atenção um amplo conjunto de revistas ilustradas e de caricaturistas que existiam no país. O discurso de Raul, já muitas vezes citado, permitiu até a visão de três gerações na interpretação dele. Espanta também o nível de crítica que essas caricaturas expressavam. As questões próprias do Segundo Reinado, do qual Angelo Agostini foi um dos maiores verdugos, mostram isso. No final do século XIX, a consolidação das técnicas de impressão, a fotografia, o aumento do número de leitores, a capacidade de distribuição e, acima de tudo, uma vontade cultural de mesclar linguagens (CAMARGO, 2003), transformaram as revistas ilustradas em grandes porta-vozes dos dilemas próprios do início da República (as suas aparentes contradições de conteúdo e linha editorial podem ser explicadas também por essa razão).

Boa parte do período imperial e as três décadas republicanas a partir do começo do século XX são vistas como o auge da caricatura brasileira, tanto pelo número de revistas, como pela variedade de artistas, não apenas no Rio, mas em todo país[63]. Havia um nível de liberdade de imprensa tanto no Segundo Reinado como na República, porém, nesta última, os mecanismos coercitivos contra a imprensa aumentaram[64]. Herman Lima (1949, p. V) fala sobre esse papel da caricatura no contexto histórico citado:

> Iniciada em 1837, com a publicação de pranchas sôltas, vendidas separadamente pelo *Jornal do Comércio*, à imitação do que se fazia na França e na Inglaterra, com os trabalhos de Daumier e de Rowlandson, a imagem deformada dos nossos políticos teve uma formidável expansão no Brasil, no correr de um século, pois foi justamente com a criação do DIP, em 1937, que essa "arma secreta da liberdade" teve fim entre nós.

Quando se olha para o universo de representações caricaturais nessas publicações após os eventos de 1930, percebem-se muitas rupturas. Entre aquele ano e 1937, uma nova onda de instabilidade marcou a vida política do país – algo que já começou a ser traçado nos anos de 1920 –, e, com ela, novos personagens foram sendo retratados. A margem de liberdade de expressão dos artistas ficou cada vez mais estreita, tornando-se impossível de ser exercida a partir do começo do Estado Novo (especialmente no que dizia respeito aos assuntos internos).

---

[63] Há uma produção bastante interessante que pode servir como referência para esta discussão. A coletânea *Porto Alegre caricata* (1993), coordenada por Sandra Jatahy Pesavento, mostra o desenvolvimento da arte caricatural na capital gaúcha entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Ana Maria de Moraes Belluzzo, em *Voltolino e as raízes do modernismo* (1992), faz uma análise bastante interessante desse caricaturista na cidade e São Paulo. A tese de Bras Ciro Gallotta, *Parafuso: humor e crítica na imprensa paulistana - 1915-1920* (1997), também pode ser vista como uma relevante referência nas discussões sobre o humor fora da então capital do país.

[64] Hippolyto da Silva, em *Humorismos da propaganda republicana* (1904), fala de uma mudança de uma maior intolerância com a ascensão da República no que diz respeito à liberdade de imprensa. O autor será visto com mais detalhes no capítulo III.

Além disso, a pluralidade de caricaturados, que marcou os períodos anteriores, passa a ter como característica, nas duas décadas seguintes, a centralização em um personagem: Getúlio Vargas.

A "arma secreta da liberdade" apresenta um sistema de signos bastante complexo. O exemplo de Raul pode ser interessante para tentar desvendar esse sistema. Em muitas de suas características, ele não era único, estava em uma época e lugar específicos, tinha pares com os quais trocava muitas ideias e informações[65]. Contudo, o autor, como já foi colocado, possuía um método e um estilo muito característicos. Dentro do que se observa de seus escritos e desenhos, olhando para as distintas linguagens com as quais dialogou, somadas às fases de sua vida, ele realizou um mergulho intelectual muito profundo, indo buscar elementos em Homero, Aristófanes, Platão, Cícero, Dante Alighieri, Rabelais, Cervantes, Nicolau Tolentino, Francisco Manuel de Mello, entre outros, que deram às suas diferentes criações artísticas uma clara ligação com esses clássicos literários europeus. Ao mesmo tempo, leu autores brasileiros, como Lopes Cardoso, Garrido, Paula Ney, Emilio de Menezes, Gastão Bousquet, Bastos Tigre, Gonzaga Duque, Lima Campos, sem esquecer-se de Gregório de Mattos[66]. O trânsito em diferentes linguagens, como será detalhado no próximo capítulo, teve, na ironia, sua base concreta, seja no teatro, na poesia, na atuação como ator em cinco filmes, na criação de uma espécie de história em quadrinhos e, menos obviamente, no direito. Na construção de seus bonecos, calungas e textos humorísticos, ele tinha uma clara influência de artistas estrangeiros, como do francês Lucien Metivet, algo observado por João Luso. As formas de expressão verbal próprias da boemia, da malandragem, dos polícias, das pessoas comuns das ruas do Rio de Janeiro, como um todo, entravam no seu conjunto de interesses. Se, na época de Rabelais, como aponta Mikhail Bakhtin (1987), havia uma centenária tradição cômica ligada às feiras, às ruas, aos espetáculos populares, na época de Raul esses fatores de riso popular estavam presentes, é claro, com todas as mudanças históricas infligidas pelos séculos subsequentes, acrescidos de outros que deram a eles uma sonoridade distinta, como a presença de elementos diaspóricos das culturas afro-brasileiras, de modo que suas linguagens múltiplas influenciaram diversas expressões artístico-intelectuais (VERGER, 2005). A presença de imigrantes que acabavam de chegar ao Brasil e traziam consigo palavras e maneiras novas de expressar o português (como mostrou Luiz Edmundo sobre os mascates).

---

[65] Vale ressaltar, nesta passagem, que uma das características que chamam a atenção na produção de Raul, particularmente em suas caricaturas e textos, é a repetição de desenhos e piadas em anos e décadas bem distantes entre si.

[66] As leituras que foram importantes na formação de Raul Paranhos Pederneiras podem ser vistas nos diferentes tipos de textos por ele produzidos, sejam os de humor, os de direito, os de técnicas de desenho, os de ensaio sobre arte ou aqueles em que são analisadas distintas formas de linguagem.

Na época em que Raul começa sua carreira, os efeitos das grandes mudanças tecnológicas trazidas pela Segunda Revolução Industrial estavam em seu apogeu. Havia uma clara mecanização do mundo, da vida, das pessoas, das relações[67]. As expressões faciais – o riso entre elas –, sua naturalidade ou aspectos mecânicos fascinaram autores como Charles Darwin, Sigmund Freud, Tommaso Senise e Henri Bergson. O próprio Raul, em 1917, lançou um estudo nesse sentido, mostrando a importância do riso nas artes[68]. As nevroses apareciam também como um desses elementos, sendo um fator de entendimento dos novos medos coletivos e individuais, transformando os aspectos psicológicos em importantes dados de análise para o entendimento das relações humanas[69]. Esse choque entre uma mecanização do mundo e seus aspectos mais humanos ou naturais estava entre os temas prediletos do autor. A imposição de valores que isso acarretava levava a um constante desconforto social. Muitas de suas caricaturas relatam a luta entre o que havia de mais natural e espontâneo diante de um mundo que se tornava convencional, regido por máquinas e regras desumanizadoras. Esse é um dos traços do desalinho que Raul via na modernidade de seu tempo (não só a brasileira, mas que ganhava um tom muito específico na realidade dos trópicos). Se for olhada de um ponto de vista mais pessoal ou subjetivo, a própria figura do autor revela isso: excessivamente alto, um pouco surdo, longe dos padrões do *smartismo*, pouco afeito às convenções de sua época – apesar de frequentar espaços sociais das elites. Como ficará cada vez mais claro, todas as linguagens de Raul desembocam em seus textos de humor e em suas caricaturas. Raul encarnava um dos segredos desse universo de comicidade do período. Pode-se falar de apropriações mútuas, pois havia, sem dúvida, uma circularidade desses elementos nos diferentes setores da sociedade brasileira de então[70]. Eles eram parte de uma tradição oral que

[67] Os telégrafos, por exemplo, tiveram um papel importante na mudança na linguagem urbana do período. Como observa Paula Ester Janovich (2006, p. 144-145): "No início do século XX. Ainda no formato de colunas fixas dos seminários, os telegramas passam a ser incorporados pela narrativa irreverente, justamente por causa de seus atributos mais peculiares: a mensagem sintética, às vezes quase incompreensível pela quantidade de palavras abreviadas, sinais cifrados e sua capacidade de informação imediata. De suas características presentes nas colunas fixas das folhas, ampliavam-se as possibilidades lúdicas e colocavam, sobre a brevidade das mensagens, a confusão dos mesmos tempos".

[68] Nesse estudo, Raul Pederneiras faz a citação da obra *Estatica e diunamica da physionomia* (1920), de Julio Dantas. Esse autor mostra a importância dos estudos de expressão facial na caricatura, no teatro, nas artes plásticas, no cinema, entre outras áreas. Para Raul, que transitou em todas elas, esse livro teve uma grande importância em sua formação.

[69] Há um livro muito instigante desse contexto que fala das doenças novas surgidas com a Grande Guerra. Com o título de *Les psychonévroses de Guerre* (1917), os médicos franceses G. Roussy e Jean Lhermitte analisam doenças nervosas que surgiram em decorrência daquele conflito de proporções inéditas. Um dado que chama a atenção na obra são as fotos dos doentes tendo seu gestual descrito pelos autores.

[70] Essa questão da "circularidade cultural" é bem desenvolvida por Mikhail Bakhtin, em A *cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1965), obra em que o autor mostra, entre outras coisas, que Rabelais aparece como um solitário entre os clássicos de sua época e que é difícil encontrar afinidade entre ele e seus pares. Entretanto, ao investigar a rica contribuição da literatura popular, é possível entender o autor com mais profundidade. Carlo Ginzburg, em *O queijo e os* vermes*: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido*

as revistas passavam para a esfera letrada. Contudo, o oposto também ocorria, expressões que surgem no mundo das letras e caem na linguagem oral e popular (muitas das caricaturas do autor têm, nas legendas, expressões de gírias da época que aparecem em sua *Geringonça carioca*)[71]. Uma parte dessas criações de humor visual pode parecer ofensiva aos olhos atuais e desatentos, todavia elas faziam parte de um conjunto de anedotas comuns que eram contadas sobre políticos do período nas ruas ou nos salões, figuras conhecidas do meio literário ou artístico, grupos sociais ou étnicos (claro que a intenção agressiva estava presente em muitas delas, mas os mesmos olhos atuais e desatentos podem não percebê-las). Esse manancial de humor tinha muitos de seus aspectos ligados à cultura popular que mesmo as elites europerizadas (por mais que mantivessem a postura oficial de seriedade, como na caricatura *A rir*...) daquele contexto não os desconheciam. Desse modo, em um país com tão pouca democracia social e política, o riso, a graça, a anedota, o espírito festeiro, o bom humor de maneira geral surgiam como uma espécie de comunhão possível, alento e questionamento dentro de uma sociedade tão desigual[72]. É possível realizar um paralelo com uma ideia elaborada por Amadeo Amaral, que, na obra *Dialecto caipira* (1920), mostra o surgimento de um número gigantesco de vocábulos fruto das relações opressivas, porém próximas, estabelecidas entre senhores, escravos e indígenas no interior de São Paulo e como essa variedade regional da língua portuguesa ajudava a moldar um conjunto de valores sociais.

Entretanto, as tensões explodiam e ficavam acentuadas nos momentos de crises políticas ou sociais. Em 1904, durante a censura à imprensa por conta da Revolta da Vacina, Raul publicou um calunga sem boca (Figura 14). Assim, impedido de se expressar, diz a legenda: "Como hei de fallar se o pinta monos não me deu bocca?" (REVISTA DA SEMANA, 20 de novembro de 1904). Em outros momentos, como a campanha civilista, a Revolta dos Marinheiros, a Revolução de 1924, a campanha eleitoral entre Júlio Prestes e

---

pela inquisição (1987), mostra a contribuição de Bakhtin para a sua obra onde ele mostra a figura do moleiro Minocchio e sua interpretação de mundo.

[71] Esse trânsito entre as revistas e a linguagem populares e vice-versa pode ser encontrado com muita clareza, entre inúmeros exemplos, em um artigo intitulado *A capoeira* (assinado por LC, provavelmente Lima Campos). Os termos próprios da luta foram colocados no texto e observa-se um conjunto de ilustrações caricaturais feitas por Calixto Cordeiro onde são explicados cada um dos movimentos feitos pelos contendores (KOSMOS, março de 1906).

[72] O livro *A subversão pelo riso* (1998), de Raquel Soihet, mostra, dentro do cenário do Carnaval carioca, os mecanismos de resistência em relação às formas de opressão sofridas pelas populações subalternas, particularmente negros e pobres. As músicas e as formas de desobediências às leis são vistas pela autora como parte desse processo. A relação entre as elites e as formas de humor popular pode ser vista em uma caricatura assinada por Rodrigues Alves que foi enviada para a redação da *Tagarela* como um presente de aniversário pelo lançamento do número 50 dessa publicação. No desenho, aparecem os caricaturistas que ali atuavam. A revista ironizou as habilidades artísticas do então presidente: "Desenho enviado do Cattete, felicitando o *Tagarela* pelo seu meio centenario. Por nossa parte agradecempos a fineza do desenho, naturalmente feito de ouvido, pois nenhum de nós de nós está parecido" (TAGARELA, 05 de fevereiro de 1903)

Getúlio Vargas, e a Revolução de 1930, a caricatura, na expressão cunhada por Peter Gay (1995), serviu ao "cultivo do ódio"[73]. A partir dos anos de 1930, com uma maior disciplinarização das forças sociais e com o enquadramento de inúmeros aspectos das culturas populares, que passaram a ser utilizadas pelo Estado, esse equilíbrio deixa de ser possível. Um dos efeitos daninhos desse processo é percebido pela presença, em 1948, de um projeto de lei na Câmara dos Deputados, que praticamente acabaria com a caricatura na imprensa brasileira (LIMA, 1963d).

Figura 14 - *APUROS DE UM CALUNGA*.



Fonte: *Revista da Semana* (20 de novembro de 1904).

[73] Em *A experiência burguesa da rainha vitória a Freud*: *o cultivo do ódio*, Peter Gay (1995, p. 371) analisa as manifestações humorísticas como uma forma de afloramento da agressividade humana: "É revelador o fato de a fala comum vincular o humor a atos belicosos, como morder, causticar, cortar. Usando os materiais de sua cultura, o humor oferece esplêndidas oportunidades para o exercício – e o controle – da agressão". Dentro dessas preocupações, seria interessante observarmos como Peter Gay vê historicamente a *agressividade*: "Para começar, nem todos os atos agressivos são pugilismo primitivo, crueldade brutal, ou assassinato comum. Eles variam num amplo espectro de expressão verbal e física, da confiante autopublicidade às lesões permissíveis, da malícia astuta à tortura sádica. Surgem como palavras e gestos – menos fatais, sem dúvida, do que a violência física, mas pouco menos inequívocos. Pavonear-se de suas posses ou vencer um rival no amor é um ato de agressão tanto quanto provocar um duelo ou invadir um país vizinho. A prática de invejosas comparações sociais está banhada de impulsos agressivos. O mesmo ocorre com a deliciosa prática do mexerico, e o mesmo, e ainda mais, com o campo de batalha da competição nos esportes, política, comércio ou a corrida pelos prêmios na arte, literatura e ciência. Além do mais, [...], o tipo de agressividade que uma cultura recompensa ou deprecia, legaliza ou bane, obviamente depende dos tempos e das circunstâncias, dos riscos e vantagens percebidos, dos hábitos sociais de rebeldia ou de conformidade" (GAY, 1995, p. 12). Porém, para Elias Tomé Saliba, há falta de um cultivo do ódio no humor nacional, o que é compartilhado por Isabel Lustosa (2011), que apresenta a tradição cordial do humor nacional. O humor brasileiro possui características próprias diferentes do espírito de combate constante do humor europeu, em particular. No entanto, a virulência nas imagens, em particular os momentos de crise, se faz presente.

A fala já colocada no texto escrito por Joel da Silveira sobre os frequentadores do Café Papagaio: "O mundo perdeu o senso de humor. Naquele tempo havia graça, vivacidade, e, o que era melhor, havia quem soubesse contar uma boa anedota ou colecionar um bom soneto satírico" (DIRETRIZES, 26 de junho de 1941, p. 12). Ou a fala, também já relatada, do próprio Raul: "A cidade não crescera tanto, havia mais entendimento entre o artista e o povo" (DIRETRIZES, 26 de junho de 1941, p. 12). Ambas revelam um nível de espontaneidade cômica existente em diferentes expressões artísticas e como os setores letrados mantinham um diálogo, se não total, pelo menos mais próximos dos setores populares, trazendo para o universo das letras parte da sua linguagem e também aprendendo com elas[74].

No entanto, não é possível atribuir aos processos políticos do Brasil da década de 1930 a vitória do "mau humor" e a derrota ou dominação dos costumes populares. Mais uma vez repetindo uma citação, vê-se, em *Consolidação*, um esforço nesse sentido já em 1906: "São prohibidos, nas casas de bebidas, tavernas ou outros logares publicos ajuntamentos de pessoas com tocadas, dansas ou vozerias [...]" (AMARAL; SILVA, 1906, p. 169). O que se observa é um amplo e lento processo que já vinha ocorrendo desde o início do século XX.

Em plena Revolução de 1930, a *Revista da Semana* está tomada por imagens fotográficas que mostram a derrubada de Washington Luís e a ascensão de Vargas. Os textos que acompanham essas imagens ressaltam a mudança que aquilo significava para o país. Ao longo dos anos de 1920, Raul Pederneiras manteve, nessa publicação, um espaço para suas caricaturas e uma coluna na qual misturava textos e desenhos. Nessa edição, o autor escreve um conto intitulado *O capoeira*. Conhecendo a sutileza de Raul, há, nesse escrito, uma referência às transformações políticas, sociais e culturais pelas quais o país havia passado nas últimas décadas:

> Não existia mais um exemplar authentico do afamado typo do capoeira. No bairro somente os quarentões faziam referencias ás *maltas* e aos *partidos* que brilharam, façanhudos e ágeis, na sua mocidade.
> O rapazio do bairro ouvia contar bravatas celebres em tempo de paz e em tempo de eleições, que eram guerreiras, e lamentavam a ignorancia desse desporto de defesa pessoal tão apreciado outr'ora como o *foot-ball* nos tempos que correm... com o bom gosto (REVISTA DA SEMANA, 22 de novembro de 1930).

Pederneiras descreve a história de Terencio, um jovem recém-chegado do interior que vivia da mesada enviada pelo pai fazendeiro. O autor tenta mostrar, entre outras coisas, que a prática da capoeira, apesar de sua origem afro-brasileira e popular, penetrava em grupos

[74] Mônica Pimenta Velloso vê o papel das revistas fazendo essa conexão: "É interessante observar essa inclusão do analfabeto no circulo da leitura, mesmo que ela se dê de forma depreciativa, e até excludente. Existe aí um destinatário em jogo, que obriga a refletir sobre a situação do analfabetismo e da desigualdade social." (LINS; OLIVEIRA; VELLOSO, 2010, p. 93).

étnico-sociais variados, pois o personagem central do conto é branco e de classe privilegiada. O autor chama a atenção para o fascínio que essa luta causava entre as mulheres mais novas, pois a turma de Terencio procurava exibir os movimentos corporais próprios dos capoeiristas para atraí-las. Terencio, percebendo isso, conta muitas mentiras a respeito de suas habilidades no jogo. Em uma determinada passagem, há uma briga em que Tiburcio (um dos membros da turma) pede para que Terencio intervenha. Contudo, o personagem mostra-se indisposto a usar as suas ditas habilidades em tal episódio. Devido a isso, Raul afirma que: "Terencio, que sabia tanto de *capoeira* como nós de sanskrito, começou a sentir certa frieza da parte dos companheiros" (REVISTA DA SEMANA, 22 de novembro de 1930). Fruto desse afastamento de seus amigos, ele criou um plano mirabolante que envolvia um trabalhador da alfândega, negro, muito alto, forte e capoeirista. Terencio oferece 20 mil réis, como primeira prestação e trinta, como segunda, para este homem, na expressão de Raul, fizesse uma *figuração*, na qual, ao passar pela rua onde os companheiros de conversas e flertes estariam reunidos, simulasse uma briga. Assim, o jovem interiorano reagiria e daria uma falsa rasteira nesse ator eventual. Porém, no momento dos acontecimentos, o contratado, ao levar a primeira rasteira não cai, e Terencio, desesperado, cochicha em seu ouvido pedindo a sua queda e ouve o seguinte pedido: "- Se quer que eu caia passe para cá os trinta mil reis da combinação" (REVISTA DA SEMANA, 22 de novembro de 1930). O acordo foi quebrado e Terencio, envergonhado, mudou-se se sabe lá pra onde.

Nesse texto, Raul apresenta o declínio lento de uma prática cultural que ia se perdendo no espaço público desde o começo do século, mostrando o fascínio, o interesse e a sedução que ela causava. Ao lado disso, ele indica uma monetarização, cada vez maior, das relações sociais, representada em Terencio e no estivador. O envolvimento de um personagem com características físicas e sociais diferentes dos estereótipos dos capoeiristas demonstra a difusão dessa prática, que envolvia, em especial, a sua linguagem corporal voltada para defesa, afirmação da masculinidade e sedução. Nota-se um olhar sutil para um desenvolvimento histórico, em que novos atores e novas atitudes tomam o espaço urbano (o futebol pela capoeira, como o autor assinala).

Voltando ao tempo em que Raul encontrava-se nos instantes iniciais de sua carreira, quando suas observações agudas estavam amadurecendo e também as manifestações populares eram por ele percebidas com mais vivacidade, tem-se uma obra-prima caricatural (Figura 15), com o título *Viva a Penha!*. Nessa criação, o artista deu tons mais humanos e coloridos à vida na cidade do Rio de Janeiro. Com origem no período colonial, a Festa da Penha surgiu, como muitas manifestações religiosas no país, ligada ao catolicismo.

Entretanto, elementos culturais africanos acabavam se inserindo e criando valores[75]. Havia, igualmente, é claro, a presença das culturas populares vindas da antiga metrópole. No momento em que esse desenho foi elaborado, a celebração já estava alterada em relação às suas características originais. José de Mello Morais Filho, em *Festas e tradições populares do Brasil* (1901), faz o seguinte relato:

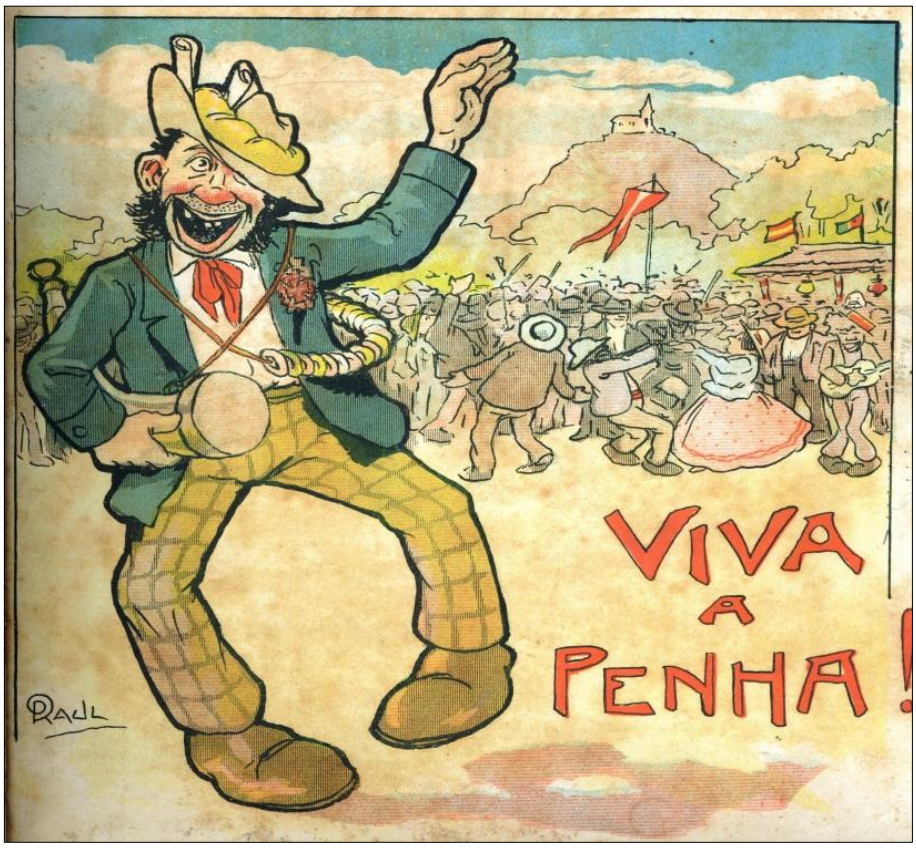
> Às cusparadas de fogo da locomotiva, a clássica romaria da Penha tem perdido parte de seu caráter devoto e de sua antiga influência.
> Entretanto, muitíssimos são ainda os romeiros que afrontam, mesmo a pé, léguas e léguas de distância, no arriscado das matas, fiéis à tradição.
> Como romaria popular é a única que ainda se conserva no Rio de Janeiro.
> Representa no ideal o tipo de certos costumes coloniais, modificados nas províncias, outrora, quando o *nativismo* era uma virtude e este país o Brasil (MORAIS FILHO, 2002, p. 140).

O desenho de Raul data de 07 de outubro de 1906, tendo sido capa da *Revista da Semana*. A criação tem cor, movimento e som. Os aspectos naturais do arraial da Penha, que destoava do mundo rígido e artificial dos bulevares, foram destacados. O céu azul, a igreja no alto do morro, os aspectos verdes das árvores. Juntamente com isso, ele viu uma multidão mestiça de negros, mulatos e brancos, todos bailando e tocando. Um homem negro e uma mulher branca dançam efusivamente, enquanto outro toca um violão. Em destaque no desenho, há um tipo popular, branco, com a dentição incompleta, em uma clara postura dançante. Em seu corpo, há vários apetrechos. Os personagens estão dionisiacamente batizados. Na obra já citada de Mello Morais Filho (2002, p. 13), há uma descrição da festividade que completa com bastante harmonia a criação de Raul Pederneiras:

> Eram as vozes que enchiam desde as nove horas as ruas da cidade, ao desconcerto de uma música importuna e continuada, ou à cadência de rabecas, violas e pandeiros acompanhando trovas populares.
> Nisso aparecia uma *andorinha* a galope, guarnecida de apanhados de fazenda de cores, verdejante de folhagens, com os animais enfeitados de rosas de pano na cabeçada, conduzindo foliões de ambos os sexos, vestidos de branco, de chapéu de palha desabado e flamejante de fitas.
> Os rapazes ostentavam a tiracolo enorme e pesado chifre chapeado de prata e cheio de vinho; no braço enfiavam as clássicas roscas da romagem, secundados pelas rechonchudas e afogueadas *Marias Rosas*, que, adiantando-se, pendidas para fora, arrebatadas pela velocidade e juntando as mãos à boca, gritavam: - Viva a Penha!...

[75] Diogo de Castro Oliveira (2008, p. 154), em *Onosarquistas e patafísico: a boemia literária no Rio de Janeiro fin-de-siècle*, observa esses aspectos culturais: "Da mesma forma que a festa da Penha – originariamente uma festa lusitana – foi tomada pelos negros, os cultos das religiões africanas eram frequentados por brancos".

Figura 15 - *VIVA A PENHA!*



Fonte: *Revista da Semana* (07 de outubro de 1906).

Esse mundo de espontaneidade, sons e corpos pouco alinhados, multicoloridos, amarrotados, destoava de um ideário de embelezamento que, em 1906, concluía uma fase importante de sua construção. Em *O Album da Avenida Central* (1906), há um conjunto de fotografias do francês Marc Ferrez, em que as transformações de amplas áreas da capital do país são mostradas em preciosas imagens. Domínio da natureza, alinhamento, elegância, tudo aparece ali. Em novembro daquele mesmo ano, terminava o mandato de Francisco Pereira Passos e, com ele, a conclusão de um ciclo importantíssimo das reformas urbanas. Na edição de 21 de outubro de 1906 da *Revista da Semana*, houve a publicação de fotografias da Festa da Penha. No texto que as acompanha, o autor exalta a comemoração com as seguintes palavras: "Ha dous domingos que se desdobra com o esplendor costumeiro a festa da Penha, que é dos poucos traços da effusão da alegria e fervor religioso que o *snobismo* ainda não conseguiu apagar da alma popular".

As posturas *snobs* da modernidade triunfante aparecem nas narrativas presentes nas caricaturas de Raul. Os costumes mais tradicionais surgem como uma espécie de contraponto a esse fator. No entanto, o autor não é um tradicionalista saudosista. No seu auge artístico e intelectual, ele notava, como ficará provado ao longo deste trabalho, a possibilidade de

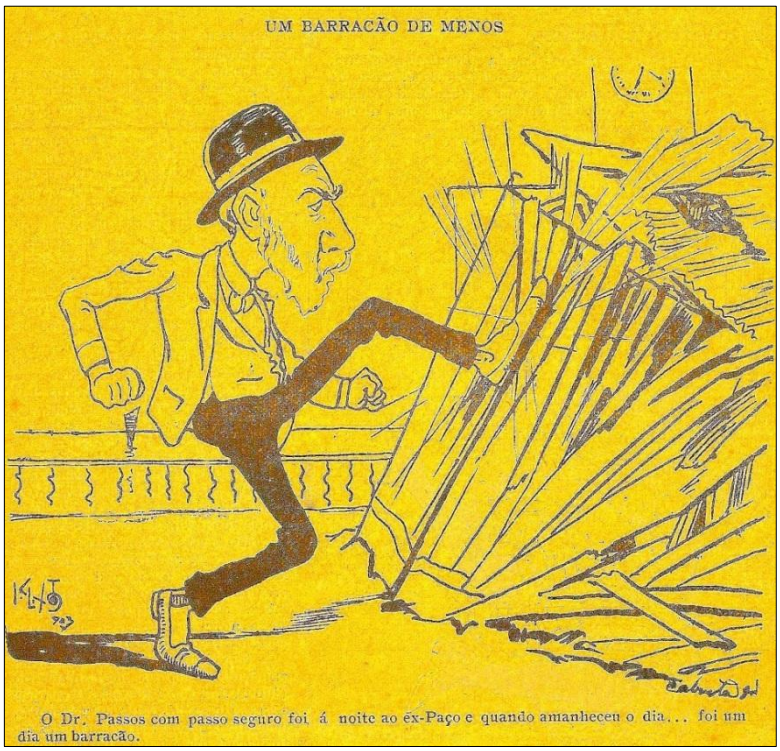
equilíbrio entre o velho e o novo, entre linguagens aparentemente excludentes. Até porque muito do que é moderno em um determinado momento torna-se tradicional em outro, convertendo-se, inclusive, em um costume. Ou, como observa Walter Benjamin (2006, p. 408), sobre tema similar, citando Auguste Blanqui: "É o novo sempre velho e o velho sempre novo".

Assim sendo, para ele, era necessário escapar das ideias que estavam sendo impostas de alinhamento e dos dogmatismos uniformizantes. Como ele mesmo afirma: "Mil vezes, para o artista, a variedade que inspira e deleita, do que a uniformidade que conduz tediosamente á monotonia" (PEDERNEIRAS, 1917, p. 27). Essa citação diz respeito à pluralidade dos corpos humanos, mas, ao olhar sua obra em conjunto, ela pode ser estendida, de maneira mais ampla, para a sociedade.

*

Os modos urbanos constituíram-se em uma temática que permeou a produção de caricaturistas muito variados. Nos já referidos O *Rio de J. Carlos* e *O Carnaval de J. Carlos*, há uma brilhante coletânea de como a cidade, em seus diferentes aspectos, foi vista pelos olhos do autor. Calixto Cordeiro também explorava a temática com desenhos que mostram, especialmente no período de Pereira Passos, o intenso ritmo de mudanças que aquele espaço que lhe era tão familiar sofria. Em uma das edições de *O Malho*, ele produziu uma caricatura muito emblemática intitulada *Um barracão de menos* (Figura 16), mostrando o intendente do Distrito Federal derrubando uma moradia humilde feita de madeira. O trocadilho usado pelo caricaturista é de grande criatividade: "O Dr. Passos com passo seguro foi, á noite ao ex-Paço e quando amanheceu o dia... foi um dia um barracão" (O MALHO, 30 de janeiro de 1903).

Figura 16 - *UM BARRACÃO DE MENOS*.



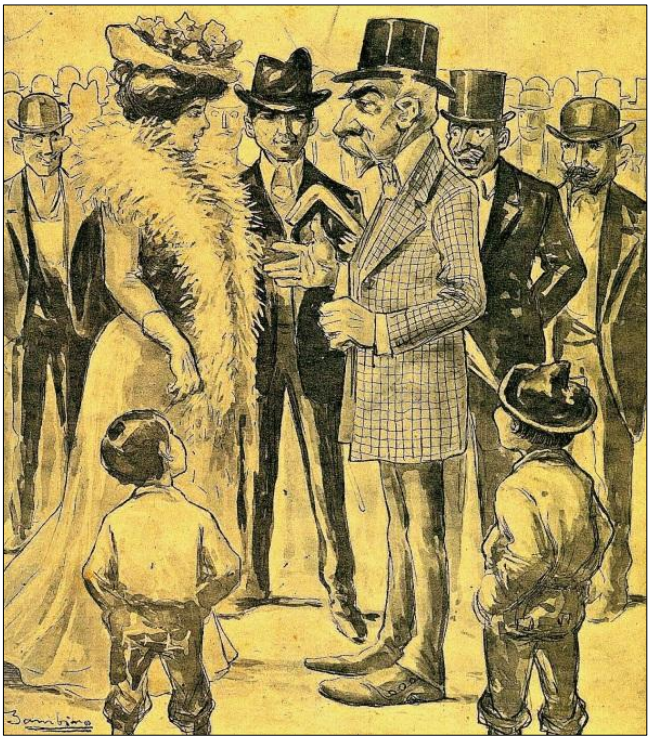
Fonte: *O Malho* (30 de janeiro de 1903).

No período das reformas, a caricatura que tinha como tema as questões urbanas chega ao seu auge, e os símbolos do processo eram constantemente atacados. Isasi, por exemplo, fala do "código de torturas" (REVISTA DA SEMANA, 14 de agosto de 1904), os exageros de regras eram ridicularizados e colocados nas coisas mais inesperadas. Arthur Lucas, o Bambino, retrata, na *Revista da Semana* (Figura 17), o encantamento dos cariocas pela beleza da atriz italiana Tina di Lorenzo, que esteve no país naquele ano. Em uma caricatura hilária, ela dialoga com Pereira Passos:

> TINA - Diga-me sr. Prefeito, por que é que esta gente tanto olha?
> - Naturalmente estão enlevados por sua belleza!... (baixo). Que encabulação! Deixa estar que ainda hei-de crear uma postura contra os basbaque... (REVISTA DA SEMANA, 17 de junho de 1906).

Existem outros inúmeros exemplos que poderiam aqui ser colocados sobre a temática urbana e sobre os estilos que foram adotados, como os trocadilhos. O tema dos costumes, que Raul Pederneiras defende em seu discurso de 1911, estava presente em seus pares de várias revistas ilustradas (e, como foi visto, em intelectuais de outras áreas). Porém, para o autor, isso já era, desde o início de sua carreira, uma realidade e uma temática fundamental, algo mais do que enraizado em suas concepções.

Figura 17 - *Encantados por Tina*.



Fonte: *Revista da Semana* (17 de junho de 1906).

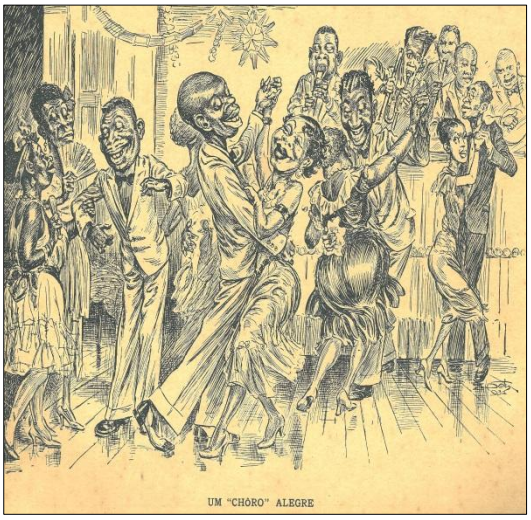
O mundo do início do século XX apresentava, em seu senso comum, uma ideia de futuro no qual a tecnologia, a urbanidade e uma vida artificial seriam a regra vigente. Em termos globais, obras como *Antecipations* (1904), de H. G. Wells – que fora analisada em uma das edições da *Revista da Semana* – demonstram isso[76]. A sensação de um tempo que se acelerava rumo ao futuro e um passado que ficava cada vez mais para trás transformava os costumes mais antigos em uma espécie de reduto afetivo. Havia uma reação em relação a isso muito semelhante a que é registrada por Keith Thomas, em *O homem e o mundo natural* (1988), quando do surgimento de uma consciência em relação à preservação da natureza aparece no momento histórico em que os danos da Revolução Industrial já são perceptíveis. Mas Raul avaliava que os costumes antigos se alteravam lentamente e que, mesmo com a avalanche urbanizante, eles continuariam, de alguma forma, presentes, e, mais do que isso, o novo também se tornaria costumeiro (Como o *novo velho*, citado há alguns parágrafos, baseado em Walter Benjamin).

Dentro do estilo proposto por ele, haveria muitos seguidores, pelo menos até meados dos anos de 1930. Um dos reflexos dessa influência pode ser notado no álbum *Flagrantes cariocas: caricaturas de costumes* (1930 a 1935), de Seth, integrante da obra *Desenhos a*

[76] "[...] Wells calcula o que será o mundo ainda neste seculo e deduz passo a passo, com rigor, todas as transformações que nos proximos tempos são inevitaveis" (REVISTA DA SEMANA, 26 de junho de 1904).

pena de Seth (1929-1936) (1937), no qual, seguindo um estilo e tema que lhe era muito caro, há um conjunto de representações de negros em diversas situações no Rio de Janeiro, vivenciando o lazer, o trabalho, o amor, as danças (Figura 18), o preconceito racial (Figura 19), que são ali tratados em seus desenhos a pico de pena.

Figura 18 - *UM "CHÔRO" ALEGRE*.



Fonte: Seth (1937, sem paginação).

Figura 19 - *O DEMOCRÁTICO BONDE*.



Fonte: Seth (1937, sem paginação).

Raul, como essas páginas tentaram mostrar, não foi o senhor de uma originalidade absoluta. Inspirou e foi inspirado pelo ambiente no qual se inseriu e com pessoas com quem conviveu. Contudo, dentro das diferenças que já foram traçadas, há uma que ajudará ainda mais no entendimento do autor dentro dos capítulos seguintes. Havia, em suas concepções, como foi exposto, uma noção de ritmo lento das coisas, pouco alterada, maliciosamente continuada dentro do que parecia mudança e velocidade. Porém, os processos que se assistiam no alvorecer do século XX apresentavam forças que ameaçavam, em sua visão, a poesia, o lirismo e a musa. Em uma pequena caricatura (Figura 20), lançada em meio a reclames de xarope, sabão e creme, na *Revista da Semana*, um poeta maltrapilho diz:

> Morreu a musa, de um salto.
> O Lyrismo se esbodega
> Com tanta historia moderna...
> Os versos são como o asphalto
> Por onde a gente escorrega
> E muita vez quebra a perna (REVISTA DA SEMANA, 17 de junho de 1906).

Como será observado mais à frente, um Raul em intensa atividade em diferentes áreas, fazendo empolgantes experimentações intelectuais, irá demonstrar que, apesar da morte da

musa, era possível, com as linguagens que surgiam naquele mundo em transformação, encontrar espaços para a criatividade artística.

Figura 20 - *LYRISMO*.



Fonte: *Revista da Semana* (17 de junho de 1906).

2 UNO E MULTÍPLO: RAUL PEDERNEIRAS E TODAS AS SUAS "ARTES"

PRIMEIRO MARQUÊS: E quem é Cyrano?
CUIGY: Um rapazola. Metido a brigador.
SEGUNDO MARQUÊS: É nobre?
CUIGY: O *quantum satis:* É cadete e gascão.
(Mostrando um fidalgo que passeia na sala como que à procura de alguém)
Mas o seu fido Acates
- Le Bret - pode dizer...
(Interrompendo-se e chamando)
Le Bret! A quem buscais?
A Cyrano?
LE BRET: (fazendo gesto de assentimento):
E experimento inquietações reais!
CUIGY: Dizem que esse rapaz tem modos singulares?
LE BRET (com ternura): E o mais original dos entes sublunares!
RAGUENEAU: É poeta!
CUIGY: Espadachim...
BRISSAILLE: Músico...
LE BRET: Matemático...
LIGNIÈRE: E que aspecto esquisito, exótico, esquipático!
(ROSTAND, 2003, p. 27-28)

[...] e quero que saiba Vossa Reverência que eu sou um cavaleiro da Mancha chamado Dom Quixote; e é meu ofício e exercício andar pelo mundo endireitando tortos, e desfazendo agravos (CERVANTES, 2003, p. 115).

2.1 Caminhando pelas linguagens de Raul

O Raul dos anos finais de sua vida, da entrevista concedida a Joel da Silveira, aparecerá mais uma vez, na próxima citação. Depois, descansará um pouco. É necessário agora o Raul mais jovem, com mais disposição para fazer "artes" e caminhar. Sim, caminhar. No sentido figurado, pois ele, por meio de sua produção, mostrará as linguagens que experimentou durante muitas décadas. Sua caminhada deve vir acompanha de muitas de suas falas em seus diferentes "idiomas". Essa caminhada também é literal, pois o professor Raul Pederneiras transitava entre o prédio da Faculdade de Direito, na Associação Brasileira de Imprensa, entre as redações do *Jornal do Brasil*, de *O Malho*, da *Tagarela*, da *Fon-Fon!* e da *Revista da Semana*, além de ir às serestas, teatros, cinematógrafos e exposições.

Como vem sendo apresentado, Raul Pederneiras foi, na sua formação, um experimentador de diferentes campos artísticos e intelectuais de sua época. Ele não era um fenômeno único. Na caricatura daquelas décadas, apareceram outros que também

experimentavam linguagens múltiplas. Um J. Carlos que compôs músicas e peças de teatro, um Calixto que participou de um filme ao lado de Raul e também andou pela produção de reclames, Luiz Peixoto, compositor e teatrólogo, Amaro e seus desenhos para vários reclames, e tantos outros que aqui poderiam aparecer[77]. Não deve ser esquecido que, nessa época, a caricatura, apesar de muito divulgada e admirada, ainda não possuía o *status* pleno de arte[78]. Além disso, ela, como parte de uma atividade profissional, ficava na tensa fronteira entre o lúdico e o lucro, pois, não obstante o prazer desses artistas em exercê-la, não era possível, com raras exceções, viver apenas dela (algo que ocorria em outros ramos da atividade artística – já reconhecidos –, como a literatura, por exemplo[79]). O próprio Raul Pederneiras observa: "Minhas charges, ilustrações e colaboração em prosa sempre representaram o papel, no meu orçamento, de biscates. Simples biscates para a gravata, o café pequeno e outras miudezas" (DIRETRIZES, 26 de junho de 1941, p. 12).

Assim, destituindo o autor de um perfil singular em sua época, fruto da sua quantidade de atividades, deve-se investigar as suas particularidades diante de seus pares, buscando elementos que o definam melhor. Traços de sua formação, interesses intelectuais e ação social podem servir de ajuda. Em primeiro lugar, o autor reflete intelectualmente a caricatura e seu papel histórico e social por meio de livros, artigos e conferências. Em segundo, tem uma preocupação com o estudo de distintas maneiras de se expressar a língua portuguesa (estudos de gírias e trocadilhos). Por último, as suas tentativas de criar canais de comunicação entre os seus vários ramos de atividade. Portanto, o trânsito entre a linguagem jurídica e a popular, entre as belas-artes e a caricatura, entre o teatro e o cinema, entre a poesia e o reclame, entre a burocracia e as festas populares, entre a atividade policial e a vida boêmia, deram a Raul essas possibilidades. Com isso, ele percebeu o elo existente entre a pluralidade de linguagens da sociedade e a dinâmica histórica. Sua capacidade de caminhar na diversidade instigou-lhe a desmascarar as ideias tão divulgadas sobre civilização, cultura, modernidade, ou termos mais mundanos, como *chic*, *smart*, *up to day*, que fascinavam inúmeras pessoas, devido às promessas fáceis de um futuro radioso ou o prazer imediato que elas representavam. Diferentes linguagens, diferentes ambientes. Nesses caminhos, Raul foi registrado em inúmeras fotografias. Na caricatura *Photo-Manía* (Figura 21) o autor, sempre sensível às

[77] No livro *História da caricatura no Brasil* (1963), volume II, Herman Lima detalha várias artistas desse ramo que deram contribuições para a chamada caricatura de anúncios.

[78] Em *L'art de la caricature* (2011), organizada por Ségolène Le Men, há um conjunto de estudos de mostram a complexidade da caricatura e sua inserção no universo das artes. A tese de doutorado *A caricatura: microcosmo da questão da arte na modernidade* (2006), de Laura Moutinho Nery, é também uma referência importante nesta discussão.

[79] Esse conjunto de fatores é percebido em *História da inteligência brasileira* (1996), volumes V e VI, de Wilson Martins.

mudanças de sua época, mostra o fascínio que a fotografia (na ação de fotografar ou de ser fotografado) causava em várias pessoas. Todas as situações estariam sujeitas ao registro de sua imagem por aqueles aparelhos. Além disso, o linguajar técnico da fotografia era influenciado e influenciava o cotidiano, como bem mostra essa criação.

Figura 21 - *PHOTO-MANÍA*.



Fonte: *Revista da Semana* (16 de maio de 1925).

Como artista e intelectual, e nos distintos ambientes que frequentou, Raul fez muitas poses. Com a consciência histórica de ator social e capacidade de interpretar seus vários papéis. Nesse sentido, seus registros fotográficos são uma fonte histórica das mais preciosas, pois ele, como se observou no capítulo anterior, vestia-se, com raras exceções, de maneira muito parecida durante toda a sua vida. Ternos elegantes e calças típicas do início do século XX, normalmente pretas, chapéus de abas largas, gravatas e rosto sempre apresentando um amplo bigode. Apesar disso, ele conseguiu desempenhar ações específicas nos diferentes lugares em que esteve.

Nas já citadas Conferências Ilustradas, Raul desempenhava o papel múltiplo de conferencista, ator e caricaturista. A revista *Fon-Fon!* organizou muitos desses eventos[80]. Um deles aparece registrado na edição de 10 de agosto de 1907:

> *Fon-Fon!* está radiante e orgulhoso.
> A' sua Conferencia no *Palace-Theatre* concorreu tudo quanto de melhor existe na nossa alta elegancia feminina e nas Letras, na Politica, na Finança e no Commercio.
> A sala do *Palace-Theatre* estava encantadoramente repleta e o seu aspecto era bizarramente delicioso.
> Pelos aspectos reproduzidos aqui, nos nossos *intantaneos*, bem se pode fazer idéa do que foi essa linda festa, que trouxe ao encanto das Conferencias a novidade empolgante da illustração caricatural.
> *Os typos cariocas* apresentados por *Fon-Fon!* e caricaturados por Calixto e Raul, mereceram um successo franco e vezes houve em que a apotheose unanime das palmas, corôou victoriosamente a descripção gaiata de *Fon-Fon!* e a *blague* delicosa de Raul e Calixto.

Na entrada do *Palace-Theatre*, o público espera o começo do espetáculo, como mostra uma das fotos que aparecem em *Fon-Fon!* (Figura 22). Um cartaz feito por Calixto anuncia o espetáculo. Dentro do teatro, há uma multidão formada por homem e mulheres ocupando o mesmo espaço. O perfil é multiétnico e com pessoas de diferentes idades, como indica a imagem. Raul, Calixto e um ator que interpretava o personagem símbolo da *Fon-Fon!*, o motorista Gasparoni, aparecem no palco (Figura 23). A primeira imagem fotográfica indica uma clara saudação dos dois caricaturistas para a plateia. Calixto tira o chapéu e Raul leva a mão ao peito como se, em seguida, fosse, respeitosamente, inclinar o tronco. Na imagem seguinte, os dois parceiros de palco se entregam na execução de seus desenhos. Como indicam as referências na revista, a produção dos *typos cariocas* era acompanhada por uma descrição, em que Raul e Calixto interpretavam e davam a eles vida por meio do papel.

[80] Raul fez várias apresentações em outros estados. Na *Revista da Semana*, há um relato de sua ida para Minas Gerais. Com o título de *Raul, em tounée de arte e de alegria*, o texto destaca: "Raul Pederneiras, o mestre da caricatura, o humorista adoravel que o Brasil inteiro admira , deixou o Rio de Janeiro por alguns dias, em viagem artisitca ao Estado de Minas Geraes". "Em Belo Horizonte - ponto de destino - Raul fará, em companhia de Gastão Penalva, uma série de conferencia humoristicas e nós, cá de longe, acompanhando-o com a viva sympathia que a sua figura personalissima desperta, não podemos deixar de prever o ruidoso successo de sua viagem artistica" (REVISTA DA SEMANA, 15 de dezembro de 1928).

Figura 22 - *CONFERENCIA DO "FON-FON".*



FON-FON

CONFERENCIA DO «FON-FON»

Fon-Fon! está radiante e orgulhoso.

A' sua Conferencia no *Palace-Theatre* concorreu tudo quanto de melhor existe na nossa alta elegancia feminina e nas Letras, na Politica, na Finança e no Commercio.

A sala do *Palace-Theatre* estava encantadoramente repleta e o seu aspecto era bizarramente delicioso.

Pelos aspectos reproduzidos aqui, nos nossos *instantaneos*, bem se pode fazer idéa do que foi essa linda festa, que trouxe ao encanto das Conferencias a novidade empolgante da illustração caricatural.

Os typos cariocas apresentados por *Fon-Fon!* e caricaturados por Calixto e Raul, mereceram um successo franco e vezes houve em que a apotheose unanime das palmas, cortou victoriosamente a descripção gaiata de *Fon-Fon!* e a *blague* deliciosa de Raul e Calixto.

Fon-Fon! orgulha-se com toda a justiça, por ver dignamente compensado o seu esforço em apresentar ao publico carioca uma festa sympathica e nova.

E na curvatura classica dos agradecimentos, *Fon-Fon!* hypotheca a todos quantos o distinguiram com a sua honrosa presença, os mais significativos sentimentos da sua gratidão.

Não podemos esquecer nesta pequena resenha da nossa encantadora festa, os nomes festejados de Cateysson, que cedeu graciosamente ao *Fon-Fon!* o seu lindo theatro; de Castellões, o proprietario da popularissima confeitaria moderna, que se encarregou da venda gratuita dos bilhetes e finalmente, dos rapazes do «Binoculo», que tanto se interessaram pelo successo da nossa Conferencia.

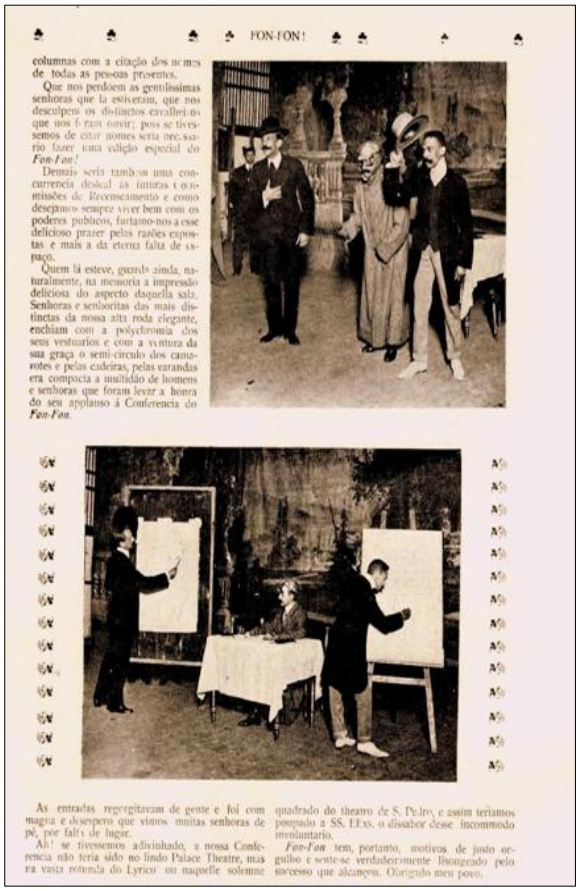
A estes e a todos quantos auxiliaram o *Fon-Fon!* na sua tarefa espinhosa, apresentamos tambem a sinceridade dos nossos agradecimentos.

E o nosso Gasparoni? A este não precisamos agradecer, porque o abraço que lhe damos, bem apertado, bem effusivo, representa bem a natureza e extensão de todas as nossas gratidões.

Devemos, entretanto, deixar consignado aqui que elle foi a alma da Conferencia, trabalhando desde á gestação da idéa magnifica á sua completa realisação e, portanto, ao seu successo.

Modestia á parte, a nossa Conferencia foi uma das que maior successo alcançaram nestes ultimos tempos e se não nos perseguisse a eternamente lamentavel falta de espaço honrariamos as nossas

Figura 23 - Raul e Calixto no palco.



FON-FON!

columnas com a citação dos nomes de todas as pessoas presentes.

Que nos perdoem as gentilissimas senhoras que la estiveram, que nos desculpem os distinctos cavalheiros que nos fizeram ouvir; pois se tivessemos de citar nomes seria necessario fazer uma edição especial do *Fon-Fon!*

Demais seria tambem uma concurrencia desleal ás futuras Commissões de Recenseamento e como desejamos sempre viver bem com os poderes publicos, furtamo-nos a esse delicioso prazer pelas razões expostas e mais a da eterna falta de espaço.

Quem lá esteve, guarda ainda, naturalmente, na memoria a impressão deliciosa do aspecto daquella sala. Senhoras e senhoritas das mais distinctas da nossa alta roda elegante, enchiam com a polychromia dos seus vestuarios e com a ventura da sua graça o semi-circulo dos camarotes e pelas cadeiras, pelas varandas era compacta a multidão de homens e senhoras que foram levar a honra do seu applauso á Conferencia do *Fon-Fon*.

As entradas regorgitavam de gente e foi com magua e desespero que vimos muitas senhoras de pé, por falta de lugar.

Ah! se tivessemos adivinhado, a nossa Conferencia não teria sido no lindo Palace Theatre, mas na vasta rotunda do Lyrico ou naquelle solemne quadrado do theatro de S. Pedro, e assim teriamos podido a SS. EExs. o dissabor desse incommodo involuntario.

Fon-Fon tem, portanto, motivos de justo orgulho e sente-se verdadeiramente lisongeado pelo successo que alcançou. Obrigado meu povo.

Fonte: *Fon-Fon!* (10 de agosto de 1907).

Fonte: *Fon-Fon!* (10 de agosto de 1907).

O Raul, como homem dos palcos teatrais da capital da República, é uma referência constante em notícias de revistas e jornais da época. Ele foi um dos fundadores, em 1917, da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT). Na revista *D. Quixote*, a posse da diretoria desse órgão é destacada com uma caricatura de cada um de seus membros, que têm suas funções descritas:

> Presidente honorario - Oscar Guanabarino, Presidente - João do Rio, Vice-Presidente - Raul Pederneiras, 1. Secretario - Viriato Correa, 2. Secretario – Avelino de Andrade, Thesoureiro - Bastos Tigre, Archivista - Agenor Carvoliva, Procurador - Oduvaldo Vianna (D. QUIXOTE, 07 de novembro de 1917).

Luiz Edmundo descreve-o como um diretor rigoroso, que cobrava muito dos atores nos ensaios. Em uma dessas situações, Pederneiras tenta fazer um ator, cujo nome não é citado, ler corretamente um texto. Na plateia, estava também o famoso ator da época, J. Brandão, que era analfabeto:

> Certa vez assistia elle aos ensaios de uma peça de Raul Pederneiras, quando um dos artistas, em scena, solta um solecismo qualquer.
> - Grande besta, diz baixo Raul. Eu não escrevi essa asneira! Brandão, corrija você, o erro atroz.

> E o Brandão, ao actor:
> - Seu Fulano, está errado! Isso não póde estar aí escripto! Repita a phrase, faça-me o favor!
> Repete-a o artista, incidindo, porém, no mesmo erro.
> E Raul, furioso, de novo, a Brandão:
> - Continúa a burrice do homem. Ainda não está certo!
> - Ainda não está certo! Berra mais forte o Brandão. Queira repetir.
> Ainda uma vez o homem repete a cincada. Raul, desanimado, morde os punhos. Furioso, Brandão desaba sobre o actor.
> - Uma grande cavalgadura, é o que você é, errando numa coisa tão simples.
> - Mas, sr. Brandão, diz-lhe o artista, de scena, eu não sei onde está o erro. Mostre-m'o o senhor para que eu corrija... Onde está?
> Brandão podia ter desconcertado, porque, afinal, elle sabia, tanto quanto o actor, onde estava o erro, mas saiu-se, logo, com esta:
> - O' Raul, por favor, dize a esta grande besta onde está o erro, que eu... que eu até tenho vergonha de lhe dizer! (EDMUNDO, 1938, p. 454-455).

O profissionalismo de Raul, marcado pelo empenho, seriedade e rigor, chama a atenção nessa passagem. O Raul teatrólogo será analisado mais à frente, porém, pode-se antecipar que, normalmente, suas criações eram voltadas para o humor, com um direcionamento à análise dos costumes. Nota-se, assim, que, para ele, a arte de fazer rir demandava um alto nível de seriedade. Na fotografia abaixo (Figura 24), Raul aparece no centro da imagem que descreve a comissão organizadora do Festival Teatral do Centro Carioca, que ocorreu no Campo de Santana, em 1916.

Figura 24 - *Festival Teatral do Centro Carioca*.



Fonte: *Theatro & Sport* (23 de setembro de 1916).

Esse empenho artístico e intelectual mesclava-se com uma agitada vida social que incluía o seu perfil de boêmio[81]. As fronteiras entre a sua inserção como homem de criação e o desfrutar dos divertimentos urbanos eram, para ele e outros de sua geração, muito tênues. Os registros fotográficos do autor em diferentes lugares do Rio de Janeiro são documentos muito significativos desse seu perfil. Na imagem abaixo (Figura 25), ele aparece, em 1911, em uma festa campestre patrocinada pelo escritor lusitano André Brun, que estava visitando o Brasil. Em primeiro plano, surgem, da esquerda para a direita da imagem, Calixto Cordeiro, Raul Pederneiras, Marques Pinheiro, André Brun e Plácido Isasi. Na fila de cima, Luiz Peixoto[82], João Phoca, Cordeiro Jamanta e Julião Machado. Na última fila, André (apresentado como criado de João Phoca e chamado de "moleque" na legenda da foto), Alfredo Storni, Costa Rego, Bastos Tigre e Carlos Bittencourt. Raul está na imagem com sua indumentária tradicional e o olhar sério. A foto também revela lugares de importância. No primeiro e no segundo planos, sentados, predominam os artistas mais conceituados e o visitante estrangeiro. O jovem negro André aparece no ponto mais distante desse registro fotográfico.

[81] Teixeira de Oliveira (1942, p. 191-192), em *Vida maravilhosa e burlesca do café*, fala da imbricação existente entre a vida boêmia e a produção artística nos cafés do Rio de Janeiro: "Raul, Calixto Fastaff, Crispim do Amaral, Dumiense, Amaro Amaral, Hervêncio Nunes, Arthuer Lucas, Gastão de Melo Alves Adamissick e Peres Junior formam uma roda unida e certa. É dessa roda que nascem: 'O Mercúrio', o 'Tagarela', o 'Avança' e o 'Malho', este último ainda hoje cheio de vida e de saude. Às vezes emendam-se duas ou três mesas, à tarde, ou à noite, para horas e horas de cavaco". *Emílio de Menezes: o último boêmio* (1949), de Raimundo de Menezes, traz detalhes desse estilo de vida em que as mesas de bar serviam para, entre outras coisas, a produção intelectual. Sobre os lugares de lazer do Rio de Janeiro, dentro de sua pluralidade étnico-social, *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque* (1986), de Sidney Chalhoub, é também uma referência interessante.

[82] Ary Vasconcelos (1985), em *A nova música da República Velha*, destaca Luis Peixoto como um músico que viveu intensamente esses anos, e que além de compor, também era um intérprete que se apresentava desde muito jovem.

Figura 25 - Raul entre amigos.



Fonte: *Boletim da SBAT* (julho de 1947).

Na fotografia seguinte (Figura 26), no mesmo cenário e com os mesmos personagens (porém, como indicam as vestimentas, muito provavelmente, em outro dia), observa-se uma *performance* diferente. Raul e Calixto trocam de chapéus. O primeiro toca, animadamente, um violão, enquanto o outro sorri. Ao lado de Pederneiras, Carlos Bittencourt o acompanha tocando uma guitarra. No segundo plano, André Brun e Luiz Peixoto parecem mais sérios. Enquanto os outros, em particular André, dançam diante da serenata comandada por Raul.

Figura 26 - Raul violeiro.

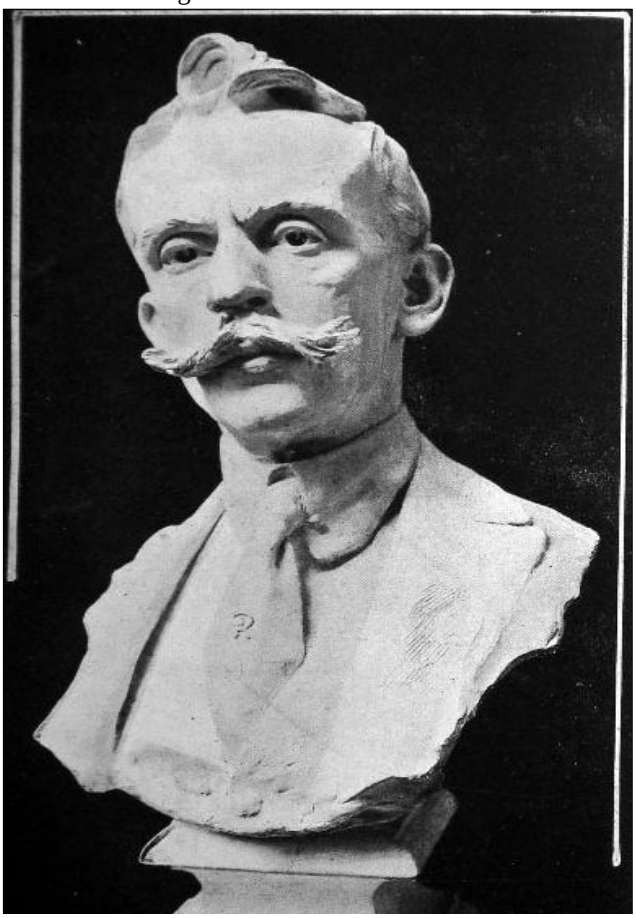


Fonte: *Boletim da SBAT* (julho de 1947).

Desde a sua estreia em *O Mercurio*, no ano de 1898, e suas atividades docentes na Faculdade de Direito e na Escola de Belas-Artes, além do jornalismo e do teatro, Raul alcançou uma grande notoriedade no Rio de Janeiro. Seu prestígio era tamanho que, em 1918, durante o Salão de Artes, ocorrido na então capital do país, ele foi homenageado com um busto feito por Correa Lima (Figura 27). A *Revista do Brasil* acompanhou a exposição e elogiou a fidelidade fisionômica entre Raul e seu busto (*Revista do Brasil*, outubro de 1917). A peça destaca os traços físicos do caricaturista, como seu topete e seus bigodes, e, na sua gravata, nota-se o seu "R" característico usado nas assinaturas de muitas de suas obras de humor[83].

[83] Ao lado de seus inúmeros pseudônimos, o autor teve muitas assinaturas onde ele aparece como: "Raul", "Raulino", "Ois" entre outras.

Figura 27 - Escultura de Raul.



Fonte: *Revista do Brasil* (outubro de 1917).

O prestígio de Raul era manifestado nas questões ligadas às suas atividades artístico-profissionais e, igualmente, nas mais lúdicas. O homem que provou competência em muitas áreas era também, como se vê, um festeiro, boêmio, seresteiro e amante do Carnaval. O seguinte registro fotográfico mostra o caricaturista no Carnaval de 1922, em um baile que, na época, recebia o nome de *Assustado*, predominante nos bairros com população negra mais significativa. Raul aparece bem no centro da foto, sentado, ao lado de duas mulheres, e observado por todos os personagens. Com exceção dos músicos, todos eles negros e sentados no chão, os outros se encontram em pé. Da esquerda para a direita, é possível reconhecer Cláudio Manoel da Costa, Di Cavalcanti, Calixto Cordeiro, Marques Pinheiro e Luís Peixoto. Da direita para a esquerda, aparecem Hélios Seelinger, uma mulher cujo nome não é possível identificar, Amaro Amaral e outro personagem que acaricia Raul e que tem o chapéu cobrindo o rosto, sem ser possível identificar a sua identidade. É possível notar, ali, interessantes questões de cunho étnico-social. Se for considerada a amostragem da imagem, os participantes desse baile eram predominantemente brancos, à exceção do mulato Calixto e do negro Amaro. Suas roupas indicam, em boa parte, o extrato social ao qual pertenciam. Sua

posição como grupo privilegiado é evidente, levando-se em conta que todos são jornalistas, artistas ou literatos. As roupas dos músicos apresentam características mais rudimentares e dão à construção imagética uma noção bastante clara de diferenças profundas existentes no país de então. Contudo, o prestígio de Raul Pederneiras é a razão de ser dessa fotografia.

Figura 28 - Raul no Carnaval.



Fonte: Memória Viva (2013).

Os ambientes elitizados estavam presentes no universo de fotografias que registraram a vida de Raul. Lugares socialmente brancos, *chics* e pouco espontâneos. O professor Pederneiras aparece, na imagem abaixo (Figura 29), sendo homenageado no *Palace Hotel*, com um almoço, ao lado de outros professores. Vê-se um Raul mais formal, diferente do boêmio ou do artista. Sem o seu conhecido chapéu, com um terno mais sóbrio, com uma postura corporal e traços faciais mais sérios. A legenda da fotografia faz uma boa descrição da ocasião:

> Grupo de professores tirado no Palace Hotel no domingo ultimo, após o almoço dado pelo Circulo do Magisterio Superior. Foi homenageado o illustre professor e nosso dilecto companheiro dr. Raul Pederneiras, que se vê na gravura entre os drs. Esmeraldino Bandeira e Frederico Carpenter (REVISTA DA SEMANA, 25 de outubro de 1924).

Figura 29 - Raul no Palace Hotel.



Fonte: *Revista da Semana* (25 de outubro de 1924).

Homenageado em alguns momentos e participando de homenagens em outros. A seguir, ele aparece em meio a muitos outros homens, em um banquete oferecido a Protogenes Guimarães (Figura 30) que contou com a ilustre presença de Santos Dumont. Ele é o segundo, em pé, da esquerda para a direita. Mais uma vez, a roupa destoa muito da forma como Raul se apresentava socialmente. Ele veste-se como os outros que estão presentes naquele momento, com um *smoking*, acompanhado de uma gravata borboleta de cor branca. Além disso, outro dado que chama a atenção são os seus óculos. A postura corporal e os traços faciais são semelhantes aos da fotografia anterior. Essa imagem foi publicada na coluna social da *Revista da Semana* intitulada *Figuras e Factos*. Como será visto no próximo capítulo, Raul possuía uma admiração muito grande pelo aviador. No início do século XX, ele fez várias caricaturas exaltando seus feitos na Europa. Dumont, que nasceu um ano antes de Raul, demonstra o peso da idade na fotografia, aparecendo sentado, bem no centro. A legenda descreve a imagem dessa forma:

> O Aero-Club do Brasil offeceu ao commandante Protogenes Guimarães um banquete que, pelas pessoas presentes, constituiu uma nota de alta significação. Na photographia se vê o illustre homenageado entre Santos Dumont, pae da aviação, e pinto Marcins, o bravo aviador patricio. A' espuerda (sic) de Santos Dumont, o almirante Gago Coutinho e ao lado deste Walter Hinton, heroes dos raids Lisboa-Rio e New York-Rio (REVISTA DA SEMANA, 08 de setembro de 1923).

Figura 30 - Raul e Santos Dumont.



Fonte: *Revista da Semana* (08 de setembro de 1923).

A convivência de Raul com os setores desprivilegiados do Rio de Janeiro ocorria nas festas populares, nas ruas de maneira geral, onde ele buscava muitas das suas ideias para suas criações de humor, músicas e pesquisas etimológicas. Porém, entre os setores sociais dominantes, Raul mantinha uma convivência mais próxima de sua intimidade. O seu prestígio intelectual e a sua erudição tinham grandes admiradores ali. Os convites constantes para almoços, jantares, chás e banquetes eram algo comum em sua vida social. Na fotografia seguinte (Figura 31), Raul aparece em um chá dançante, dado em homenagem ao subsecretário das Relações Exteriores do Chile, Miguel Luis Rocuant, e sua esposa, ocorrido no Hotel Glória. A descrição do evento faz questão de mostrar que ali esteve a nata da sociedade carioca:

> Foi um encanto de luxo, elegancia e graça o chá dansante dado, no Hotel Gloria, em honra do sub-secretario das Relações Exteriores do Chile, dr. Miguel Luis Rocuant, e sua esposa, senhora das mais esmeradas qualidades de distincção e afabilidade e que tão finamente soube completar, perante a nossa sociedade, a obra do ilustre diplomata. A festa reuniu o que o mundo carioca possue de mais notavel e mais brilhante; e a afeição de cordialidade que dominou sempre bem patenteava as afeições conquistadas no Rio de Janeiro pelo casal Rocuant, que pode levar para seu paiz a certeza de ter aqui deixado, em cada familia, uma familia sua, pelo affecto e pela saudade. Na photographia grande, ao alto, estão sentados os srs. drs. Augusto Lima e Rodrigo Octavio, da Academia Brasileira de Letras, senhora Marchesini, o sr. Embaixador da Argentina, senhora Rocuant, sr. Felix Pacheco, ministro das Relações Exteriores, senhora Rodrigo Octavio, dr. Miguel Rocuant, dr. Affonso Celso, presidente da Academia Brasileira de Letras, e senhora Augusto de Lima; de pé, estão os srs. Amilcar Marchesini, dr. Heitor Beltrão e Aureliano Machado. Na photographia ao lado, que tem as bandeiras brasileira e chilena, vêem-se, alem das personagens já citadas, os srs. dr. Hideu Vaz de Mello, representante do Presidente da Republica, dr. Affonso Penna Junior, ministro da Justiça, dr. Antonio Azeredo, vice-presidente do

> Senado, dr. Alaor Prata, prefeito do Districto Federal, Goulart de Andrade, dr. Carneiro Leão, director da Instrucção Publica, drs. Luiz Carlos, Paulo Hasslocher, Henrique Hasslocher, Raphael Pinheiro, Raul Pederneiras e outros diplomatas, homens de letras e jornalistas (REVISTA DA SEMANA, 19 de setembro de 1925).

Figura 31 - *A sociedade carioca ao casal Rocuant*.



Fonte: *Revista da Semana* (19 de setembro de 1925).

O homem das ruas aparece destacado em meio a representantes de diversos seguimentos de elite. Na terceira fileira de fotos, em um círculo, ele surge sentado, elegantemente trajado, com ar compenetrado. O seu prestígio em meio a tanta pompa se dava por conta da sua atuação como professor de direito internacional e de belas-artes. Sua fama como caricaturista era um elemento de atração, que lhe proporcionava olhares simpáticos da

elite do país. Em particular, por ser a caricatura de costumes que ele abraçou por grande parte de sua vida um estilo sutil de crítica social, pode-se dizer não ao alcance do entendimento do muitos que ele provocava.

A seguir, Raul está presente na recepção aos calouros da Escola Nacional de Belas-Artes, ele faz um discurso para jovens do sexo masculino e feminino, que são identificados na fotorreportagem como *O Calouro-Artista* (Figura 32). A festa aconteceu no Club Bandeirante e contou a presença do diretor da escola, Correa Lima, autor do busto de Raul, exposto em 1918, em um Salão de Artes, citado anteriormente. Raul, na foto de cima, aparece com os olhos voltados para o texto, enquanto os alunos o observam:

> Os calouros da Escola Nacional de Bellas Artes também tiveram o seu dia, e commemoram-n'o brilhantemente no Club Bandeirante. Ao alto: uma phase da festa, quando o prof. Raul Pederneiras discursava. Em baixo: os calouros photographados em companhia de algumas pessôas presentes á festa. Vê-se sentada, ao centro, a poetisa sra. Anna Amelia Queiroz Carneiro de Mendonça, Rainha dos Estudantes, que tem á direita a senhorinha Glycia Serrano, "miss Espirito Santo". Vê-se também sentado o esculptor Corrêa Lima, director da E. B. Artes, que tem á esquerda o professor Raul Pederneiras.

Como já se afirmou, as fotografias em torno da vida social de Raul Paranhos Pederneiras são fontes de grande valor para mostrar seu perfil multifacetado. Observações atenciosas sobre essas imagens revelam seus traços físicos, gestuais, expressão do olhar, postura corporal, altura, maneiras de se vestir. Seu prestígio, conquistado pelas suas habilidades profissionais, e a simpatia que sua figura despertava ficam muito claros. Seu trânsito em diferentes meios sociais deu a ele o material para suas pesquisas sobre os costumes cariocas. A interação entre autor, meio e personagens leva à conclusão de que sua produção humorística tem um caráter autobiográfico e de uma grande identificação com o espaço urbano da capital da República – "Êsse cidadão, medularmente carioca", como definiu, anteriormente, Agripino Grieco (1968, p. 24).

Figura 32 - *O Calouro-Artista*.



Fonte: *Revista da Semana* (25 de maio de 1929).

A atividade jornalística esteve presente na vida do personagem por muitos meios, seja como articulista, redator-chefe, dono de empresa e, é claro, caricaturista. Nas páginas de revistas e jornais, o Raul humorista, advogado, professor, conhecedor dos costumes e homem de ideias que se preocupava com as coisas do Brasil e do mundo se expressou. Essa atividade

profissional não ficou restrita apenas ao Brasil, há registros de colaborações suas em revistas como *La Nature* e *D'Artagnan*, de Paris e *Universal*, de Bucareste. Além disso, Raul atuou como presidente da Associação Brasileira de Imprensa por nove anos. Essa atividade deu a ele uma noção profunda do jornalismo como um meio de difusão de ideias. Além disso, o caráter político da atividade enriqueceu-o com experiência de liderança de uma categoria profissional de grande peso intelectual. No próximo capítulo, esse papel de Raul à frente de tal instituição será retomado e visto com mais detalhes. No momento, tem importância olhar esse homem de tantas linguagens e tantos espaços sociais distintos. Suas fotos, como vêm sendo apresentadas, exibem esse uno e múltiplo Raul. Na fotografia a seguir (Figura 33), o ator, conferencista, caricaturista, seresteiro, folião, frequentador da alta sociedade, professor respeitado e homenageado se converte em um líder de jornalistas cercado por colegas. O ano é 1939, Raul aparece ao centro da mesa (com o estilo de terno mais próximo de sua indumentária tradicional e de bigode). Dependendo do mês e dia em que foi feita essa imagem, ele teria entre 64 e 65 anos. Apesar da boa forma que sempre o caracterizou, ele já era idoso, seu auge já havia passado. A ABI vivia os tempos duros do Estado Novo. A censura imperava, muitos jornalistas estavam mortos, exilados ou presos na Ilha Grande ou em Fernando de Noronha[84]. À direita de Raul, são perfeitamente visíveis João Melo e Carvalho Neto. À sua esquerda, aparecem, sentados, Herbert Moses e Heitor Brandão. A Associação estava dividida nesse contexto. Moses, o então presidente, era, segundo Joel da Silveira, "homem do Getúlio"[85]. Dentro da entidade, existiam jornalistas que queriam uma postura mais crítica diante da ditadura. Raul, nesse contexto, manteve uma postura mais discreta, muito diferente do homem que, anos antes, defendeu muitos jornalistas de perseguições pelo governo de Arthur Bernardes, como será ainda visto neste trabalho.

[84] Edgar Carone, em *O Estado Novo* (1976), relata esses processos em torno das prisões de oposicionistas ao regime e dá detalhes interessantes do aparelho repressivo do período.

[85] "A ABI era o Herbert Moses, homem do Getúlio. Era todo paternal quando falava do Getúlio, um áulico. Onde o Getúlio ia, ele ia atrás, não tinha nenhuma expressão." (FOLHA DE S. PAULO, 09 de janeiro de 1979).

Figura 33 - Raul na ABI.



Fonte: *Boletim da ABI* (setembro/outubro de 1978, p. 13).

2.2 As ironias do direito

O jornalista Benjamin Costallat foi aluno da disciplina ministrada por Raul na faculdade de direito. Ele se lembra de seu estilo de aula, seu porte físico e sua intimidade com diferentes saberes. No texto intitulado *Raul*, Constallat afirma:

> Ele parecia com a figura esguia e cavalheiresca do *D. Quixote* saido da imaginação dos grandes ilustradores de Cervantes.
> E não há duvida de que a irreverencia e a coragem de seu lapis tinham tambem alguma coisa da lança guerreira a serviço dos bons principios e da justiça. Só não se bateu contra os moinhos de vento. Os seus golpes eram certeiros. Iam direto aos ridículos dos homens, aos erros dos políticos, com uma dose de ternura pelos infelizes.
> Como seu porte, que se conservou ereto até a velhice, a sua vida foi uma linha vertical, que nunca se dobrou na sinuosidade dos complacentes, nem conheceu a curva das subserviencias.
> Foi altivo, sabendo ser humilde.
> Quando, na minha adolescencia, o tive como mestre de Direito Internacional, na velha Faculdade do Campo de Sant'Ana, estranhei que o caricaturista Raul pudesse ser o professor Raul Pederneiras. Mas suas aulas eram curtas e proficuas. E eu fui verificar, depois, com o tempo, que o Direito Internacional passara a ter vida mais efemera do que as caricaturas...
> A versatilidade de Raul, amigo de trocadilhos e de anedotas, mas forrado de boa cultura classica, encheu uma vida que foi entre as mais dignas pela independencia, probidade e equilíbrio. Homem que nunca solicitou favores, nunca admitiu dividas, vivendo sempre do seu esforço, da seriedade aos compromissos e da pontualidade de suas tarefas - dando as suas aulas, entregando os seus artigos, apresentando os seus calungas.

> Foi fiel a si mesmo até o fim. Fiel aos seus amigos, aos seus principios, aos seus grandes bigodes e ao seu grande chapéu. Conservou a sua indumentária como a recordação de seus afetos dos tempos da boemia da velha geração. Essa boemia que não estragou como a tantos outros, mas da qual ele guardou a graça e o espirito.
> Em todas as suas caricaturas, Raul colocava, como uma marca de fabrica, um cachorro sempre igual.
> Seria, talvez, sem o saber, levado pela força do subconsciente, a expressão da fidelidade que acompanhou toda a vida desse homem educado, que morreu, serenamente, sem gemidos e sem imprecações, com um velho aristocrata inglês em sua mansão, no sossego de sua poltrona, depois de ter tomado e agradecido a sua chicara de chá (JORNAL DO BRASIL, 13 de maio de 1953).

O escrito mostra um Raul aristocrático por seu porte e posturas sociais. Sua dinâmica de trabalho que nunca se alterou, seus símbolos – como o cachorro que sempre aparece em seus desenhos – e sua indumentária. Com toda a carga emocional de uma homenagem póstuma, em relação a uma pessoa próxima, algumas dessas afirmações (como no outro texto *post-mortem* citado no capítulo I), serão questionadas ao longo deste trabalho. No entanto, o Raul das linguagens múltiplas, que caminhou entre o popular e o erudito, chamou a atenção de Benjamin Costallat desde a sua juventude. É interesse quando ele afirma que não acreditava serem Raul, o caricaturista, e Raul Pederneiras, o professor, a mesma pessoa. Costallat transitou muito pelo jornalismo e escreveu sobre a então capital brasileira, tendo, nos seus personagens e costumes, parte de suas inspirações. Em 1927, ele lançou *Os mystérios do Rio*, no qual as afinidades com esse mundo tão caro a Raul ficam evidentes. Diante de aproximações e acertos em relação ao seu antigo mestre, ele se engana ao subestimar o papel do direito em sua vida. O próprio Raul, em muitos momentos, fazia troça da sua inserção nessa área. Contudo, sua formação era bastante sólida e teve como consequências artigos e o livro *Direito internacional compendiado* (já citado anteriormente de passagem), lançado em 1931 e tendo várias edições. Àquela altura, Raul se aproxima dos 60 anos, tendo muitos feitos, prestígio e leituras acumuladas. Seu tempo como professor nessa área, somado a uma maior maturidade intelectual, deram à obra uma consistência bastante grande. O livro é dividido em 32 capítulos, nos quais são analisados os aspectos dessa disciplina da Antiguidade até as consequências da Grande Guerra. O autor utiliza um amplo conjunto de obras clássicas sobre o tema, que vão dos escritos de Carlos Calvo aos de Theodor Niemeyer, e publicações periódicas em inglês, francês, italiano e espanhol. Como bem mostra o programa elaborado por Raul para trabalhar com seus alunos em sala de aula[86], os temas de

[86] *Direito publico internacional* é como aparece o nome da disciplina ministrada por Raul Pederneiras. Alberto Tornaghi publicou um livro baseado em suas anotações das aulas dadas por Raul, com o título *Direito*

seu livro são os mesmos que ali aparecem. Uma primeira indagação surge diante disso: quais os caminhos intelectuais que ligaram o Raul visto até aqui com o Raul do direito? Seriam tão diferentes a ponto de parecerem outra pessoa? Ou usavam mecanismos que aproximavam linguagens tão distintas? O elo possível que pode ser encontrado é, precisamente, a ironia. Na Introdução, as vinculações intelectuais do caricaturista mostram seu pertencimento a uma linhagem de vários autores que utilizavam esse recurso nos seus processos de criação. Ele mesmo, em um texto escrito para a *Revista de Semana* de 1904 (que será visto no próximo capítulo), afirma-se como um ironista e vê esse discurso permeando toda a sua vida. É claro que, na caricatura, nos textos de humor e no teatro, suas ironias podem ser mais evidentes, porém, em seus textos mais sérios, como os de direito, elas também surgem. Como se sabe, o discurso irônico pode estar presente em diferentes estilos. Ele não se liga necessariamente ao humor, como ensina Luigi Pirandello (1996).

Portanto, a ironia dava a esse e a outros escritos de Raul elementos interpretativos da dinâmica histórica e social. Nas suas leituras, aparecem autores que fizeram uso de um estilo irônico. Como já se viu, na sua origem grega, a palavra significou a ideia de simular ignorância, levando o interlocutor a expor suas contradições. Paralelamente, Raul é um homem das ruas e dos salões, e conhece, como poucos, a diversidade da capital da República. Suas fotos, apresentadas atrás, são fontes contundentes desse trânsito por diferentes ambientes sociais. Nisso, ele conseguia aproximar linguagens que pareciam distantes entre si. Tendo conhecimento de sua formação intelectual, pode-se, claramente, supor que ele indagou algo deste tipo: por que o direito não poderia ser submetido às ironias e trocadilhos? Raul, desse modo, mostrou que o seu "lado sério" poderia ter uma infiltração irônico-humorística. Não deixando, porém, de tratar os assuntos com rigor. Por exemplo, em 1934, ele foi convidado para fazer a apresentação do primeiro número de uma revista acadêmica de direito chamada *Justitia*. No texto, Raul Pederneiras destaca, brevemente, as transformações pelas quais o país estava passando após a Revolução de 1930 e o papel dos discentes nesse processo. Fazendo uso de elementos irônicos somados a trocadilhos, ele demonstra a sua vontade de jogar com as palavras:

> JUSTITIA vale, pois, como titulo e como símbolo, por um vasto programa, quando graves problemas se agitam em torno da renovação social, no momento que passa, entre vertigens de anceios e de espectativas. Para os jovens estudantes que a orientam, JUSTITIA deverá traduzir a comunhão no estudo, para estudo e pelo estudo.
> Eis tudo (JUSTITIA, 1934).

Internacional Publico: pontos organizados de accordo com o programa do 2º anno da Faculdade Livre de Direito e com as prelecções do Dr. Raul Pederneiras.

No seu compêndio, observa-se uma estrutura irônica. Raul apresenta leis, tratados, acordos e normas internacionais dentro de uma estrutura jurídica bastante sólida, mas que era constantemente quebrada pela imposição dos mais fortes e poderosos. Muitas vezes, como ele observa, a violência e a brutalidade de potências contra nações mais frágeis eram, posteriormente, acompanhadas por um conjunto de leis que desfavorecia os derrotados e lhes impunha o rótulo de bárbaros. Ao falar do imperialismo europeu e estadunidense, o autor afirma:

> A tendência das tutelas exoticas, historicamente, resvalaram para a annexação dos tutelaos; raro é o exemplo de protecção internacional que se transforme na effectiva emancipação, no progresso e no engrandecimento do Estado protegido. Se alguma vez isso acontece, é visivelmente "contra a vontade" do Estado protector. Essa anomalia é inspirada pelos paizes interessados na exploração de grandes latifundios pertencentes a nucleos em gráu de cultura inferior. E' obra do preconceito interesseiro de certos paizes europeus, que assim disfarçam os tradiciones instinctos de expansão e dominio sobre regiões dos continentes africano, asiatico e oceanico. Não estendem a operação á America, porque a grande republica do norte reserva para si a "carinhosa" protecção das pequenas republicas infelicitadas pelas paixões politicas internas, ora absorvendo-as, ora fragmentando-lhes as forças vivas em favor do interesse material, factor maximo do imperialismo continental (PEDERNEIRAS, 1931a, p. 47-48).

Raul notava o caráter de domínio econômico e político do imperialismo (seja dos Estados Unidos ou dos europeus), desmascarando seus atos. Vê-se, portanto, que suas ironias não ficaram restritas às caricaturas, aos textos de humor ou às peças de teatro, mas eram, acima de tudo, um instrumento de análise da realidade. Mais uma vez, o autor demonstra muitas reservas sobre o *modus operandi* dos Estados Unidos na América Central e no Caribe. Para isso, faz uso de expressões irônicas para explicar essa realidade da política internacional no continente:

> Invadindo o fôro de outras pequenas e indefesas Republicas, como as de S. Domingos, Costa Rica, Haiti e Nicaragua, por meio de occupações militares, "solicitadas" de modo equivoco, com ingerencia completa em todos os negocios politicos e administrativos, diante da indiferença pasmosa das demais entidades da America, sob pretexto de manutenção de ordem e chamada ao bom caminho tudo faz crer que as boas intenções mascaram a expansão economica (PEDERNEIRAS, 1931a, p. 88-89).

Raul é muito cético quanto ao aspecto de *elevação dos povos* ditos inferiores a um patamar que agradasse os ditos superiores. A obra da civilização que, no momento da redação do texto, já havia sofrido um golpe gigantesco com a sangrenta guerra de 1914. O colonialismo europeu na África e na Ásia, que já mostrava sinais de declínio, ainda precisaria de mais um conflito de grandes proporções para terminar. Pederneiras fala dos Mandatos que foram as medidas estipuladas pelo Tratado de Versalhes para que os vencedores da Grande

Guerra passassem a administrar os territórios dos dois grandes derrotados, Alemanha e Turquia. Seu ponto central era que essas regiões ainda não eram suficientemente civilizadas para terem uma vida independente enquanto nações:

> Essa tutela *sui generis* é conferida naturalmente ás "grandes potencias" para melhor efficiencia da civilisação, gradual e proveitosa, nas regiões contempladas. As nobres intenções na partilha das possessões entre os mandatarios, a ponto de se dividir uma ilha do Pacifico entre dous delles com razoavel percentagem de acção na exploração dos phosphatos que enriquecem a região, sob mandato da França e da Inglaterra (PEDERNEIRAS, 1931a, p. 49).

A obra humorística de Raul Pederneiras olhou o mundo ocidental como uma referência de transformação. Os seus poderes foram plenamente criticados, mas seriam alterados dentro dos mesmos paradigmas. O mundo afro-asiático, quando surgia em sua produção, tinha apenas, com raras exceções, seu caráter exótico. Contudo, não houve, da parte do autor, uma desumanização desses atores históricos. Para ele, o colonialismo e o imperialismo não deveriam ser aceitáveis:

> O systema é anti-juridico por desconsiderar os direitos dos indígenas das regiões partilhadas. Ficam as populações desses lugares, ainda não occupados, na situação dos indígenas da America, em relação ao dominio hespanhol, ao tempo das descobertas, apostrophada por Francisco de Vittoria (PEDERNEIRAS, 1931a, p. 106).

No capítulo *A Guerra*, Raul desfila uma enorme erudição para tratar da natureza da violência nas sociedades humanas. A Primeira Guerra Mundial é um paradigma de uma brutalidade bélica que marcou o início do século XX e alcançou padrões até então inimagináveis. No entanto, na visão do autor, ela tem uma relação umbilical com as sociedades humanas:

> Velha como o mundo, a guerra está ligada á história de todos os povos.
> Sob a tênue camada de cultura e civilisação, ainda resiste a animalidade, que, em dados momentos, explode em manifestação de força bruta. Todos os povos ancestraes começaram a vida com a rapina e as violencias da guerra. O progresso das machinas de exterminio é talvez mais rapido de que o das organizações pacificas, a ponto de destruir, em poucos intantes, um povo inteiro, "sem que ao menos fique o secretario d'uma Sociedade Nações, para consignar a historia desse progresso" (PEDERNEIRAS, 1931a, p. 207).

A citação final do autor é uma tradução de uma passagem escrita pelo ex-chanceler francês Georges Clemenceau, no livro *Grandeurs et Misères Dune Victoire* (1930), que se preocupa com esse caráter de destruição total do modelo bélico de então. Ironicamente, Raul percebe que a guerra não se resumia, unicamente, às catástrofes. Ela poderia, contraditoriamente, trazer formas de progresso material e muitos de seus elementos poderiam ser absorvidos pela vida pacífica, além das questões de ordem moral:

> Apezar dos males, direta e indirectamente causados, a guerra tem sido factor de progresso. A observação historica demonstra que quase todas as conquistas moraes e materiais possuem raizes na acção violenta.
> Foi depois da invasão dos barbaros que novo sangue se infiltrou no velho continente. A approximação proveitosa dos povos do Oriente e do Ocidente é devida ás cruzadas. As sanguinolentas scenas das guerras medievais deram os elementos formadores de quasi todos os Estados europeus. As reacções materiaes contra o domínio ferrenho de metrópoles egoístas constituiram e firmaram os Estados do continente americano. Nos tempos que correm, vemos a força provada, a força reconhecida, conferir um titulo respeitavel ao Japão, pressurosamente collocado como "grande potencia" no rol das nações bem armadas (PEDERNEIRAS, 1931a, p. 207-208).

Raul diz que essas afirmações não são apologéticas em relação à guerra. Se existe isso, ela ocorre como fruto das posturas dos Estados, conclui ele. A importância de um ministério da guerra em diferentes países era um sinal disso. Diante desse cenário, o direito traz, em si, elementos de força. Para isso, ele cita Immanuel Kant e Rudolf von Ihering, que são autores que veem as complexidades dessa relação. Na visão de Raul, a guerra era um fator de ordem política e cultural, e Kant, mais uma vez, é usado por ele, ao ver as imperfeições das leis e dos costumes como fatores que geravam os confrontos bélicos entre países ou dentro das mesmas sociedades. Mas Raul vê uma violência que era incorporada mesmo em tempos de paz e que muitas vezes causava tantas vítimas quanto as guerras:

> Uma estatistica official demonstrou que os males causados pela guerra são, em escala comparativa, inferiores aos que ocorreram em tempos de paz. No curto período da luta russo-japoneza o numero de victimas da guerra foi quatro vezes inferior ao numero de victimas de accidentes de trabalho nas fabricas e usinas nos Estados Unidos da America do Norte (PEDERNEIRAS, 1931a, p. 208).

Raul caminha pela linguagem do direito usando elementos da ironia. Consegue perceber o descompasso entre intenções e realizações. O direito, como parte constitutiva de sociedades ditas civilizadas, mostrava os seus limites discursivos e práticos.

2.3 Palcos, poesias, reclames, telas...

João do Rio viu o Raul teatrólogo em muitas peças em diferentes teatros cariocas. Assinando como Joe, ele escreveu um texto em que muito elogia Pederneiras como criador, bem como o já citado J. Brandão como ator diante da plateia. Com o título *O ator Brandão e a revista de Raul Pederneiras*, ele diz:

> Se os senhores ainda não foram ver a revista de Raul Pederneiras ao S. Pedro, certo não deixarão de o fazer. É, em teatro por sessão, absolutamente de primeira ordem, cheia de espírito esfuziante, de graça, de vivacidade, de trocadilhos. Aquilo não pára, não descai uma cena. É toda engraçada. E escrita. Principalmente escrita. Não sei se os empresários esqueceram os

> escritores ou se os escritores andam de má vontade com os empresários. O fato é que na maioria das pecinhas alegres dos teatros por sessão falta o serem escritas por escritores - o que, salvo melhor juízo, não deixa de ser uma falha. *A Última do Dudu* é escrita (JOÃO DO RIO, 2009, p. 207).

As revistas constituíam-se em um gênero popular de teatro, tanto no Brasil como em Portugal[87]. Raul produziu inúmeras peças desse tipo, as quais tratavam de temas da atualidade, mesclando com crítica social e política. Eram permeadas por música e danças. Muitas vezes, misturavam elementos também do teatro clássico. Porém, Raul foi além. Como grande experimentador de linguagens, fez uma revista tendo como base *As aventuras de Nick Carter*, que foi um dos primeiros quadrinhos estadunidenses a circular no Brasil. A editora da *Fon-Fon!* fez a versão traduzida para o português. A criação de Raul era algo pouco comum, mas, mesmo assim, as críticas foram positivas. A crítica do jornal *O Paiz* mostra a criatividade dele como produtor e a reação positiva do público ao espetáculo bastante original (nega-se qualquer aspecto artístico a *Nick Carter*), tendo em vista o tipo de texto que foi adaptado para o teatro:

> ARTES E ARTISTAS
> RECREIO DRAMATICO - *Nick Carter*, peça em três actos e nove quadros, de Raul Pederneiras.
> Esse *que* a infantilidade duradoura e só extinguivel coma morte, existe em todos nós, assim como é notado em todos os povos; e a prova é a grande enchente que acudiu ontem ao theatro Recreio Dramatico.
> Claro está que não nos referimos ao theatro-*arte*, tão abandonado e esquecido, quando não se trata de companhias estrangeiras que sabem provocar a curiosidade publica.
> O *Nick Carter*, romance policial, genero novo e cheio de interesse, introduzido pelos inglezes, com os seus typos bem caracterisados em Sherlock Holmes, Carruthers e tantos outros, que não passam de um aperfeiçoamento do *Rocambole*, de Ponson du Terrail – O *Nick Carter*, dizíamos, divulgado com grande habilidade e assombroso lucro pelo *Fon-Fon!*, popularizou-se rapidamente, invadindo tudo, officinas, palacetes, fabricas, collegios, quartéis, lido por velhos, crianças e senhoras, por toda a gente de modo que inútil ou superfluo seria dar aqui o seu enredo.
> O romance é sensacional, sem merecimento literário algum, mas cheio de interesse, empolgante mesmo, curioso, bem imaginado, ainda mesmo com o sacrificio da verossimilhança; no theatro o interesse cresce, augmenta-se a curiosidade, porque ha vida, ha dialogos, ha movimentos, ha o estampido das armas de fogo e das explosões da armadilhas, vendo-se funccionar os apparelhos imaginados para a segurança ou fuga dos ladrões e assassinos.
> Raul Pederneiras aproveitou perfeitamente os incidentes do romance e com habilidade os transportou para o theatro, creando uma peça que a de, por força, chamar muita gente ao Recreio Dramatico.
> E digamos com franqueza que o desempenho foi excellente, coroado de aplausos e chamados á scena.

[87] Neyde Veneziano, em *O teatro através da história* (1994), mostra os aspectos populares dessa atividade artística entre a população do Rio de Janeiro.

> A carreira do Nick Carter está garantida por muito tempo (O PAIZ, 06 de março de 1910).

As peças de Raul eram constantemente comentadas na *Revista da Semana*. Na seção *Theatros*, o mundo dos palcos, com seus atores e belas atrizes, era discutido. Além disso, as imagens das peças eram ali colocadas. Em *O Badalo*, Pederneiras, em parceria com Vicente Reis[88], exibe a questão das transformações urbanas do Rio de Janeiro, tendo como foco a higiene, as artes, os novos hábitos urbanos. A atriz Maria Amelia interpretou Cadeira de Balanço, Carmem Ruiz subiu aos palcos como Arte Nova, Diana Ximenez teve o papel de Cartão Postal, o ator Campos apareceu como Guedes, um fiscal de higiene, e, por fim, J. Brandão interpretou dois papéis, Suzanna e Cérbero. É possível observar, pelas imagens, os cuidados que Raul tinha com o figurino de cada um de seus personagens. A crítica da mesma publicação exalta a criação da dupla:

> O successo d'*O Badalo*, pela primeira vez representado no Apollo na semana passada, é bastante conhecido do publico para que aqui nos percamos em notícias que somente poderiam dar uma pallida idea do triumpho obtido. A anciedade com que se esperava as revistas dos drs. Raul Pederneiras e Vicente Reis, mereceu justa recompensa, porque a nova peça é uma obra prima no genero. Muito bem desempenhada, montada caprichosamente com luxo e riquesa, recheiada de scintillante verve. *O Badalo*, certamente, alcançará o centenário e constituirá uma bella fonte de receita pra o theatrro Apollo (REVISTA DA SEMANA, 06 de novembro de 1904).

É interessante observar que o olhar do caricaturista estava presente em suas criações teatrais. *A bisca em família* foi uma peça e uma caricatura (que será vista no capítulo IV)[89]. *Berliques e berloques*, em que os trocadilhos são constantemente usados, foi uma de suas mais famosas criações e se transformou em uma coluna humorística que ele publicou, na *Revista da Semana*, durante muitos anos na década de 1910. *O gaucho* entra em uma de suas maiores paixões, que eram os temas culturais ligados aos pontos mais distantes do Brasil. Isso reflete em sua produção caricatural (com homens de bombacha, no Sul, e sertanejos com gibão de couro, no que era então chamado de Norte) e também na música, pois uma de suas principais composições, *Caboclo bom* (1930), tem os aspectos de um Brasil interiorano como foco[90]. Já a *Rainha da noite* fala da vida boêmia, do Carnaval, das luxúrias. Assim, o teatro e os aspectos de suas outras linguagens artísticas se misturam. Eram representações vivas desses aspectos.

---

[88] Nessa peça, Vicente Reis foi um parceiro importante de Raul Pederneiras, porém, mais do que essa parceria, o sucesso da peça deu-se como fruto de uma das composições que foi de autoria de Chiquinha Gonzaga (DINIZ, 2009).

[89] *A bisca em família* foi escrita, originalmente, pelos franceses Arthur Barnède e Daniel Riche, e traduzida por Raul Pederneiras para ser adaptada aos palcos brasileiros.

[90] Raul, por exemplo, desenhou, em 1909, a capa do livro *Novos cantares*, de Catulo da Paixão Cearense.

Como não poderia deixar de ser, o tema dos costumes esteve presente em sua produção teatral. Em 1916, a *Revista da Semana* faz uma pequena crítica e exibe as fotos da peça *A modinha*, encenada no teatro S. Pedro, na qual Raul e J. Praxedes[91] voltam aos tempos do Império para observar o Brasil de então:

> Na sua nova producção theatral, Raul Pederneiras e J. Praxedes abordaram um genero quasi inexplorado entre nós: a peça de costumes. A acção d'*A modinha* decorre em 1840 e da-nos uma interpretação espirituosa e sentimental do modo de ser da sociedade brasileira dos meiados do século passado um dos grandes exitos do S. Pedro (REVISTA DA SEMANA, 1º de julho de 1916).

Contudo, foi na peça *O chá do Sabugueiro* que essa questão teve um desenvolvimento mais interessante. A estreia da peça ocorreu em 1922, no teatro Trianon, representada pela Companhia Abgail Maia, tendo como diretor Oduvaldo Vianna. O elenco contava com os seguintes atores e seus respectivos personagens: Plácido Ferreira (Jacinto Sabugueiro), Branca de Lima (Marócas), Palmeirim Silva (Juca), Abigail Lima (Milóca), Graziella Diniz (Zizinha), Apollonia Pinto (Violante), Procópio Ferreira (Mingote), Lino Teixeira (Terencio), Manuel Durães (Libanio), Cordelia Ferreira (Lilia), Carlos Machado (Tiburcio), Palmyra Silva (Felicidade) e Luiz Fortin (Um Caixeiro)[92]. A ação se passa no Rio de Janeiro da década de 1920, retratando a família Sabugueiro, que tinha uma vida marcada por jantares, diálogos entre pai e filhos e entre irmãos, expectativa de casamento e aprovação em exames escolares, além da presença de uma criada. O cenário descrito é o que seria típico na época de uma família de classe média que tenta imitar valores burgueses:

> Sala de jantar burgueza. Porta e janella, ao fundo, dão para a varanda, de onde se vê o jardim. Portas lateraes. Moveis de estylo simples. Mesa elastica ao centro com o respectivo encerado e cadeiras em volta. Guarda louça ao fundo; guarda comidas, étagere aos lados; geladeira; lavatorio e toalha na parede; talha com filtro e copo. A ceia de Da Vinci, ao fundo, na parede. Ferradura artraz da porta do fundo. Telephone á parede, perto do proscenio. É dia. (PEDERNEIRAS, 1931c, p. 3).

O roteiro gira em torno da expectativa da família Sabugueiro pela chegada de um tio chamado Libanio, que, em um primeiro momento, viveria na cidade fictícia de

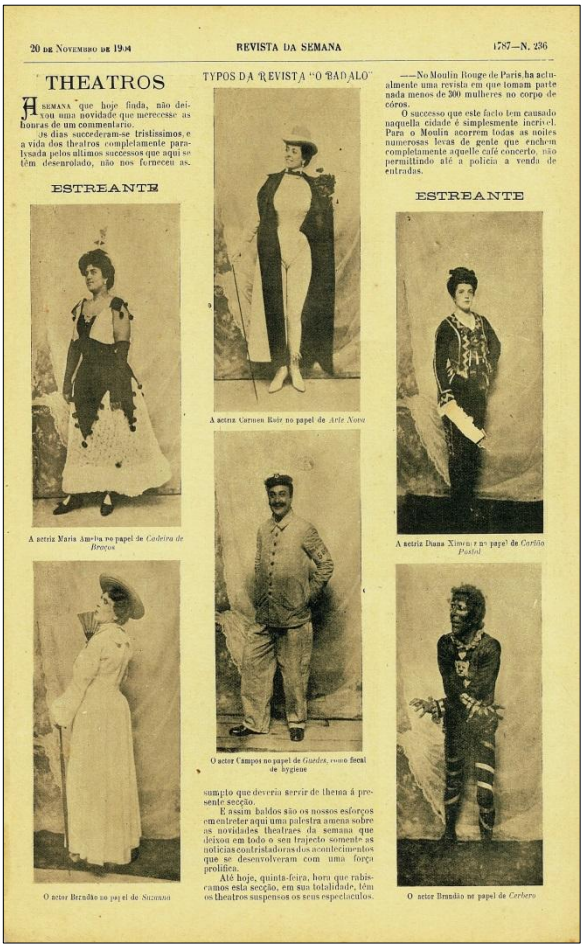
---

[91] J. Praxedes era um autor muito popular no período. Uma de suas peças mais bem-sucedidas foi o *Povo da Lyra*. Sobre ela, a *Revista da Semana* fez o seguinte comentário: "Agradou, como se costuma dizer, em cheio a burleta do srs. J. Praxedes, Povo da lyra,, levada á scena do Recreio. O sr. J, Praxedes é um dos mais aplaudidos autores do nosso theatro popular. O publico tem por elle grande sympathia, e com razão. As suas peças são engraçadas sem maldade e sem excessos libertinos a que outros têm de recorrer para fazer rir as galerias. As 'criticas' das suas revistas agradam, porque têm espírito e porque a ninguem offendem, de ninguem escarnecem; e as personagens nellas visadas de certo as ouvem sem indignação e rindo como toda a gente. No *Povo da Lyra*, usou o sr. Praxedes dos mesmos processos de sempre para distrahir e alegrar o publico; e assim como as anteriores, esta peça deve fazer carreira brilhante e longa" (REVISTA DA SEMANA, 17 de setembro de 1921).

[92] Segundo informa a versão impressa da peça: "Os papeis de Tiburcio e Felicidade, forma representados posteriormente pelos artista (sic) Jorge Diniz e Margarida Max" (PEDERNEIRAS, 1931c, p. 2).

Pindurassaya[93], localizada no sul de Minas Gerais. Contudo, ao longo da peça, se esclarece que ele vive, na verdade, no morro do Pindurassaya, este sim, um lugar real existente na então capital do país. Libanio era tio de Sabugueiro, por parte do pai, e não via a família há muito anos. Raul procura mostrar as diferentes percepções de mundo entre uma família que procurava se enquadrar aos valores urbanos e um homem que não tinha isso como seu ponto de referência, tudo isso durante um chá. É clara a intenção do autor em mostrar os choques entre uma modernidade que seguia a todo vapor e os antigos costumes.

Figura 34 - *O Badalo*.



20 DE NOVEMBRO DE 1904 — REVISTA DA SEMANA — 1787—N. 236

THEATROS

TYPOS DA REVISTA "O BADALO"

A SEMANA que hoje finda, não deixou uma novidade que merecesse as honras de um commentario. Os dias succederam-se tristissimos, e a vida dos theatros completamente paralysada pelos ultimos successos que aqui se têm desenrolado, não nos forneceu assumpto que devesse servir de thema á presente secção.

E assim baldos são os nossos esforços em entreter aqui uma palestra amena sobre as novidades theatraes da semana que deixou em todo o seu trajecto somente as noticias contristadoras dos acontecimentos que se desenvolveram com uma força prodigiosa.

Até hoje, quinta-feira, hora que rubricamos esta secção, em sua totalidade, têm os theatros suspensos os seus espectaculos.

ESTREANTE

A actriz Maria Amelia no papel de *Cadeira de Braços*

A actriz Carmen Rute no papel de *Arte Nova*

O actor Campos no papel de *Guedes*, como fiscal de hygiene

O actor Brandão no papel de Siciliano

——No Moulin Rouge de Paris ha actualmente uma revista em que tomam parte nada menos de 300 mulheres no corpo de córos.

O successo que este facto tem causado naquella cidade é simplesmente incrivel. Para o Moulin acorrem todas as noites numerosas levas de gente que enchem completamente aquelle café concerto, não permittindo até a policia a venda de entradas.

ESTREANTE

A actriz Diana Ximenes no papel de *Cartão Postal*

O actor Brandão no papel de *Cerbero*

Fonte: *Revista da Semana* (20 de novembro de 1904).

Figura 35 - *A Modinha*.



Fonte: *Revista da Semana* (1º de julho de 1916).

*

[93] Essa localidade fictícia voltará a aparecer no capítulo IV desta tese, quando se discutirá a obra *Seu Chico Pindoba*, de autoria de Raul. O personagem título reside nessa imaginária localidade.

A poesia de Raul Pederneiras, como as suas outras artes, usou do humor e da ironia. O autor, desde muito jovem, desenhava e escrevia textos satíricos. Seu primeiro livro, como já se informou, data de 1899 e tem como título *Com licença... versos humoristicos*. A obra foi editada pelo Grêmio dos Estudantes da Faculdade Livre de Direito, sendo o segundo fascículo da coleção Bibliotheca da "Revista Acadêmica". Deodato Maia faz a introdução da obra e mostra a necessidade da mocidade acadêmica no trecho: [...] acordar do sonno criminoso em que está immersa e convidal-a a vir tomar um logar de honra entre aquelles que trabalham efficazmente para o engrandecimento das lettras pátrias (PEDERNEIRAS, 1899, p. III).

No momento da publicação dessa obra, Raul tinha entre 24 e 25 anos (a data precisa do lançamento não é informada), ocupava o cargo de secretário da Faculdade de Direito e já era parte do corpo docente. Como está informado na contracapa do livro, trabalhavam ao seu lado nomes como os de Epitácio Pessoa, Rangel Pestana, Silvio Romero, Escragnolle Dória, Nilo Peçanha, entre outros.

Com licença... é uma coletânea de versos que Raul escreveu entre 1894 e 1898. Ao longo de sua vida, ele sempre produziu textos desse tipo em livros individuais e coletivos, revistas e jornais. Nessa obra, um jovem Raul aparece em muitos momentos apaixonado, lascivo, descrevendo os sentimentos e saudades. Três das composições falam das questões do mundo árabe e das disputas entre gregos e turcos. Olha-se um Raul ainda em formação intelectual. É curioso ver que os trocadilhos praticamente não aparecem nessas primeiras produções. Ele, é claro, já os conhecia, mas esse traço ficaria impregnado em sua vida especialmente no momento em que se deu a sua convivência com o português Celso Hermínio, como será visto mais à frente. Dois versos são bastante interessantes de serem aqui reproduzidos. Em *A pinta d'ella*, um dos poucos em que aparece um trocadilho, Raul mostra um possível amor que ele teve na juventude:

> Si tua fronte meiga descansas
> Pondo em realce negro botão
> Da côr trevosa de suas tranças
> Nasce-me um ponto... de exclamação!
>
> - Ponto de treva, doces lembranças
> Trazes-me á alma, n'um turbilhão!
> Dulçoso ponto das esperanças
> Que me despontam no coração
>
> Liliputeano, gracio enfeite
> Parece um mosca num mar de leite
> A tua pinta que o rosto aninha...
>
> Se o Almirante Colombo, um dia,
> Visse teu rosto, certo diria:

"Santa Maria! Que pinta, nina!"
1998 (PEDERNEIRAS, 1899, p. IX).

Em *Mistiforio*, o autor mescla inglês, francês, espanhol, italiano e português no mesmo verso para também falar de amor com um toque de sátira:

I have un amour puro, I have amour sincero...
I cannot dizer ce que je sens no peito
De t'épouser un jour, ma toute belle, espero,
Avec l'esperance eu fico satisfeito;

Maintenant je sui um guapo Caballero,
Una muchacha es, que põe bambo um sujeito,
Tienes a formosura et tens mucho salero,
Et cette occasion esplendida aproveito:

I have uma paixão que vale por cincoenta,
Tu as una mirada que me desconcerta,
- Lasciante-me morir nos braços teus, ardentes!

Ay! Ay! Que sensation mio peito experimenta!
- Presse-moi dans tes bras, assim, menina aperta,
Un baccio, maintenant... Carmaba! Não tem dentes!
1894 (PEDERNEIRAS, 1899, p. XXVI).

Na obra *Versos*, publicada em 1900, o humor, a ironia e o riso estão presentes, porém, aparecem permeados pela dor e pela melancolia:

- Ri, gargalhada, frenetica, nervosa,
Ri, delirante, infrene, com loucura,
Que esse riso termine a dolorosa,
A funda magoa, a treda desventura.

- Ri, gargalhada, frenética, - procura
Na gargalhada electrica, impetuosa,
Occultar esse mal que te tortura,
Abafar a esperança côr de rosa... (PEDERNEIRAS, 1900, p. 17).

Se no livro anterior Raul mescla amor com humor, neste o sentimento de melancolia é mais presente quando se fala da mulher amada:

Do amor que floresceu na treva do mysterio,
Do amor que feneceu na treva da amargura
E me perseguirá como um phantasma tredo:

De minhas illusões no cavo cemiterio,
Como um cypreste esguio, viceja e me tortura
A saudade immortal d'esse imortal Segredo! (PEDERNEIRAS, 1900, p. 12).

Entre 1900 e 1936, Raul escreveu inúmeras peças de teatro e livros sobre assuntos variados, produziu um número quase infinito de caricaturas e publicou versos, poesias e poemas em diferentes revistas, contudo, nenhum livro nessa área.

Em 1936, *Musa travessa: ruma de rimas sem rumo* foi o seu último livro individual. Ele publicou, em 1949, o livro *Musa Gaiata*, obra coletiva organizada por Bastos Tigre e

Renato Soldon. O texto de 1936 é uma coletânea de toda a sua produção desde a juventude. Por essa razão, algumas composições, colocadas nos dois livros citados anteriormente, se repetem. Contudo, há textos inéditos. Os estilos citados em *Com licença... versos* e em *Versos* se misturam neste. Raul se preocupa com o amor, com a solidão, com o riso, mas o que chama a atenção são as suas críticas à modernidade e ao progresso. Sua visão nem sempre era pessimista quanto a essas temáticas. Em *Venus Moderna*, por exemplo, ele consegue ver uma nova mulher (seu olhar se dirigia, nessa composição, para mulheres brancas, independentes, de classe privilegiada e com, é claro, poder de consumo) que aparece na esfera pública[94], com uma nova maneira de ser:

De pequena estatura.
Quasi pingo de gente,
Baniu do corpo o saldo de gordura
Com massagem frequente.

- Cabello curto, que foi liso um dia,
Hoje ondulado á força electrisada,
Era castanho, mas a drogaria
Passou a louro, cor de palha assada.

- A pinça reduziu a fio de linha
A sobrancelha espessa,
E, sem os roicos pellos que mantinha,
Esticou-se a planicie da cabeça.

Dos olhos cauteloso tratamento
Nunca abandona,
E augmenta o luzimento,
Graças á belladona.

- Um pó azul nas pálpebras remata
A belleza do olhar original,
Com ligeira pitada de escarlata
No canto lacrimal.

- Usa de vermelhão
Para as orelhas e as maçãs do rosto
Porque faz gosto
Em ser corada... por decoração.

- O labio, abananado de ordinario,
De carmim lambusado,
Volta a ser encarnado,
Encarnação de sangue imaginario,

[94] Discussões interessantes sobre esse novo papel da mulher aparecem na *Revista Brasileira de História*, v. 9, n.18, ago./set. 1989, cujo título do dossiê é *A mulher e o espaço público*. *História das mulheres no Brasil* (2004) coordenada por Mary Del Priore, dá um quadro amplo da questão feminina no Brasil e seus diferentes tipos de condição no país.

- Em, brilho vivos
Os dentes, sem eguaes,
Mostram quatro *pivots* nos incisivos
E tres corôas de ouro nos queixaes.

- Bem á frente do busto
Ostenta dois pequenos promontorios
A que, certo apparelho, muito a custo,
Serve de supensorios.

- Não sei que arranjo faz
Mas sempre acha maneiras
Decomprimir, em faizas, as cadeiras,
Que, soltas, têm o aspecto de sofás...

- Traz nas unhas dos pés tinta encarnada
Que nas unhas das mãos tambem figura;
Naturalmente, por andar pintada,
Mette os pés na pintura.

.....

Eis a Venus moderna em pleno viço!
Mas... tenho medo
Que a vejam livre do arsenal postiço
De manhã cedo...
1935 (PEDERNEIRAS, 1936, p. 21).

Sobre os automóveis, Raul demonstra um pessimismo irônico diante dessas máquinas, que empreendiam, cada vez mais, novos ritmos à vida das cidades. Com o título de *Os autos*, ele coloca:

A quem gosta, a quem gasta porque póde,
Não ha pesada carga
O automovel não passa de um pagóde
Para a delicia de gastar á larga.

Por ter o "arame" curto,
A's vezes com um taxi me contento,
Sempre a mirar o contador, a furto,
Por causa das surpresas do orçamento.

O automovel é pratico e recreia,
Mas, depois de passeio ou de viagem.
Quer casa própria ou entra em casa alheia,
Que tem nome francelho de "garagem".
Ignora a economia,
Não quer saber de generos baratos
Para a sua carreira;
Vive atacado de pneu-mania,
E gasta mais sapatos que uma familia inteira.

É, para elle, o vicio um lisonja,
E, na primeira esquina,

> Chupita gazolina,
> Bebe como uma esponja!
> Quem não póde cuidar pessoalmente
> Do auto que comprou,
> Vae desgarrando em perdularia pista:
> Tem de aturar, ao lado ou pela frente,
> Um motorista
> Bancando o "gigolô".
>
> Conforme o parecer de um magistrado,
> Com ares de sentença
> E de aviso aos incautos,
> Não se deve correr desabalado,
> Por que a velocidade é uma doença,
> - Póde passar p´ro coração, nos autos...
> 1936 (PEDERNEIRAS, 1936, p. 102).

A velocidade da modernidade e do progresso aparecia nessa composição como "uma doença". No entanto, o autor de teatro e poeta Raul Pederneiras soube se apropriar das inovações técnicas e novas temáticas, e introduzi-las nesses ramos artísticos. Ele notava com um misto de bom humor e crítica social as mudanças na condição do artista que o modelo de modernidade fruto da Segunda Revolução Industrial impunha[95]:

> Hontem
>
> Para a producção de seus lindos versos lyricos, o poerta recolhia-se a miséria de sua mansarda e com a classica pena de pato e á luz de vela, invocaria a sua musa.
>
> Hoje
>
> A inspiração vem quase... mecanicamente, atravez do rumor rythimico da machina de escrever e sob a claridade moderna da luz elétrica (FON-FON!, 08 de junho de 1907).

Seu irmão, Mário Pederneiras, no livro de entrevistas organizado por João do Rio, intitulado *O momento literário* (1909), mostra com bastante precisão e com um toque cômico as metamorfoses de posturas literárias entre as décadas finais do século XIX e o início do século XX. Em um primeiro momento, Mário, ainda jovem, aproxima-se do lirismo, já agonizante, segundo ele. Em seguida, sua filiação mais acentuada pelo parnasianismo. Esta última rendeu-lhe a publicação de revistas efêmeras e suas primeiras poesias. No entanto, sua ligação com o simbolismo foi o que deu a Mário uma maior maturidade intelectual em obras como *Agonia* e *Rondas noturnas*. Essas declarações, no instante em que foram dadas, mostravam para o autor que a literatura brasileira vivia um período de incertezas e transições:

[95] Flora Süssekind (1987, p. 18), em *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização do Brasil*, chama a atenção para o fato de que: "[...] na ficção brasileira dos anos 90 do século XIX e dos anos 10 e 20 deste século, para um traço que lhe é bastante característico: o diálogo entre forma literária e imagens técnicas, registros sonoros, movimentos mecânicos, novos processos de impressão".

"Não ha lutas, *João*, nem literaturas rivaes que se engalfinham" (JOÃO DO RIO, 1909, p. 225). O autor, como simbolista, viu o falecimento de Cruz e Souza como uma grande perda. O sentido de ser artista naquele contexto perdia-se diante das imposições técnicas e financeiras:

> Com a morte de Cruz e Souza, o symbolismo enfraqueceu consideravelmente. Os lyricos desappareeceram... do mundo, e sí por ahi ainda algum existe, dorme commodamente na doce paz de um emprego publico, sonhando apenas com o regalo das aposentadorias.
> Dominam, portanto, ainda, com toda a sua gloria, os parnasianos.
> Felizmente, ainda não nos veiu assombrar essa exquisita especie de literatura de que falas (romance social, poesia de ação) (JOÃO DO RIO, 1909, p. 225).

Entre os irmãos Pederneiras havia uma clara diferença de estado de espírito em relação ao momento cultural do país. Os dois percebiam um ambiente bem diferente das décadas anteriores. Mário diz: "Pouco antes de 1890 eu ainda chorava amores trahidos e desventuras sentimentaes, com a mesma sinceridade com que choraria hoje, sí me roubassem a carteira com todo o ordenado de um mez" (JOÃO DO RIO, 1909, p. 216).

O mais velho dos dois mostra-se resistente inclusive às inovações técnicas que representavam grandes avanços na época: "[...] odeio os gramophones pelo horror á exactidão mecânica das reproducções e detesto os chronometros *Gondolo* pelo terror á horas certas" (JOÃO DO RIO, 1909, p. 215).

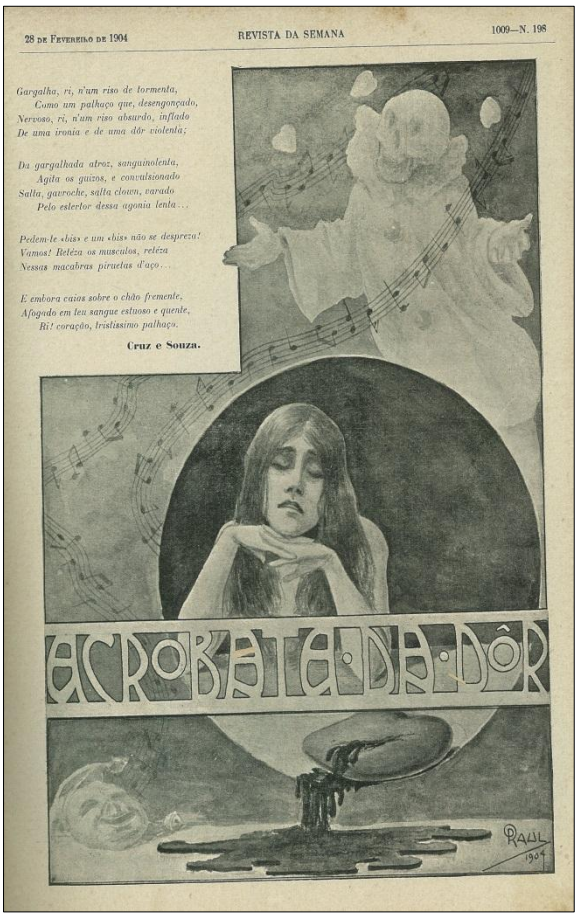
Raul Pederneiras, na sua formação literária, também era ligado ao simbolismo. O autor sempre manifestou isso e de maneira muito clara. Na edição de 28 de fevereiro de 1904 da *Revista da Semana*, o autor homenageia Cruz e Souza, ilustrando um de seus maiores poemas, *Acrobata da dor*:

> Garganta, ri, n'um riso de tormenta,
> Como um palhaço que, desengonçado,
> Nervoso, ri, n'um riso absurdo, inflado
> De uma ironia e de uma dor violenta;
>
> Da garganta atroz, sanguinolenta,
> Agita os guizos, e convulsionado
> Salta, gavroche, salta *clown*, varado
> Pelo estertor dessa agonia lenta...
>
> Pedem-te "bis" e um "bis" não se despreza!
> Vamos! Reteza os musculos, reteza
> Nessas macabras piruetas d'aço
>
> E embora caias sobre o chão fremente,
> Afogado em teu sangue estuoso e quente,
> Ri! coração, tristissimo palhaço (REVISTA DA SEMANA, 28 de fevereiro de 1904).

Raul possuía um particular afeto por esse poema. As contradições apresentadas por ele, em que a tristeza e o riso se aproximam e a atividade de fazer rir poderia tornar os homens mais tristes afetavam-no profundamente. Na imagem (Figura 36), Raul apresenta um personagem que, com um rosto cadavérico, mas com um ar sorridente, veste as roupas de um palhaço. Abaixo, uma moça de cabelos longos mostra tristeza, próxima de um coração ensanguentado. Do lado esquerdo da imagem, aparece uma máscara que expressa alegria. Treze anos depois, Raul demonstrou, mais uma vez, suas vinculações simbolistas e a atração pelos escritos do poeta catarinense, referindo-se a ele como "[...] o negro de maior talento que tenho conhecido e admirado [...]" (PEDERNEIRAS, 1917, p. 4). Ainda na *Revista da Semana*, na edição de 06 de março de 1904, outro poeta simbolista mereceu uma homenagem ilustrada por parte do desenhista. Desta vez, foi o capixaba Narciso Araujo e seu poema *Saudade estéril*:

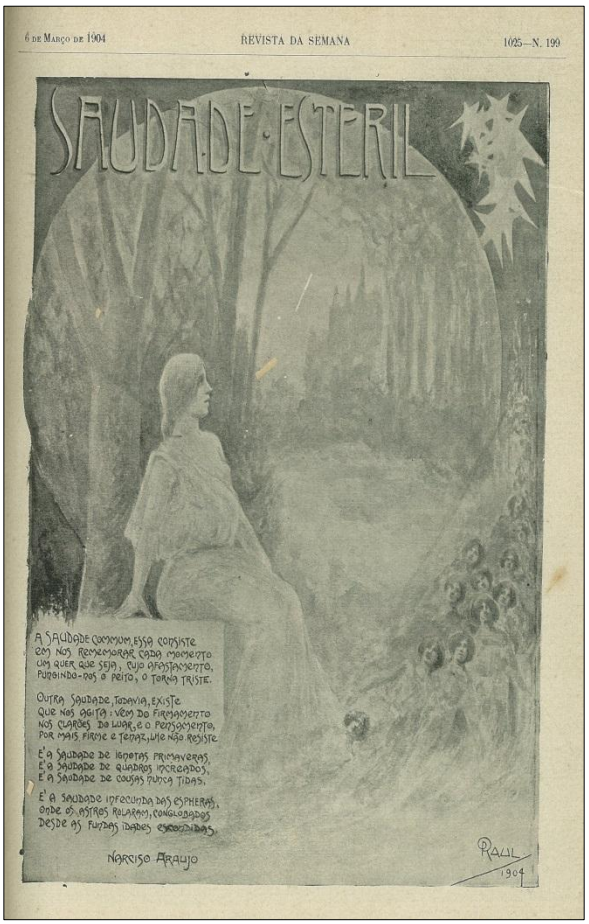
> A saudade commum, essa consiste
> Em nos rememorar cada momento
> Um quer que seja, cujo afastamento,
> Pungindo-nos o peito, o torna triste.
>
> Outra saudade, todavia, existe
> Que nos agita: vem do firmamento
> Nos clarões do luar, e o pensamento,
> Por mais firme e tenaz, lhe não resiste.
>
> É a saudade de ignotas primaveras,
> É a saudade de quadros increados,
> É a saudade de cousas nunca tidas,
>
> É a saudade infecunda das espheras,
> Onde os astros rolaram, conglobados,
> Desde as fundas idades escondidas (REVISTA DA SEMANA, 06 de março de 1904).

Figura 36 - *ACROBATA DA DOR*.



Fonte: *Revista da Semana* (28 de fevereiro de 1904).

Figura 37 - *SAUDADE ESTÉRIL*.



Fonte: *Revista da Semana* (06 de março de 1904).

Na imagem de *Saudade estéril* (Figura 37), Raul mostra um cenário de sonho, no qual uma mulher, no meio de uma floresta, vê a imagem de outras que, progressivamente, se afastam dela, dando o sentido de passado e de saudade. Em outras edições dessa mesma publicação, nomes do simbolismo, como o de Francisca Júlia da Silva (REVISTA DA SEMANA, 21 de fevereiro de 1904), A. J. Pereira da Silva (REVISTA DA SEMANA, 13 de março de 1904), Mário Pederneiras (REVISTA DA SEMANA, 13 de março de 1904), Lima Campos (REVISTA DA SEMANA, 27 de março de 1904), Deodato Maia (REVISTA DA SEMANA, 30 de outubro de 1904), entre outros, também foram ali exaltados pelo autor. Ele próprio ilustraria suas composições *Trovas* (REVISTA DA SEMANA, 24 de janeiro de 1904), *Festiva* (REVISTA DA SEMANA, 12 de junho de 1904) e *Cantares* (REVISTA DA SEMANA, 14 de agosto de 1904). Como conhecedor e admirador da língua e cultura italiana, Raul homenageou, nessa seção, Olindo Guerrini, que tinha como um de seus pseudônimos Lorenzo Stecchetti. *Spes, ultima dea* (REVISTA DA SEMANA, 1º de maio de 1904), *Rimas* (REVISTA DA SEMANA, 12 de junho de 1904), *Rime* (REVISTA DA SEMANA, 06 de

novembro de 1904) e *In musica* (REVISTA DA SEMANA, 13 de novembro de 1904) aparecem com desenhos feitos por ele, demonstrando, assim, seu reconhecimento. Há um número significativo de autores que ficaram menos conhecidos e que apareciam em diferentes edições, normalmente dividindo espaço com outros na mesma página. Além disso, Raul fez muitas das capas de obras de seu irmão.

A revista *Fon-Fon!*, criada por intelectuais declaradamente simbolistas, como Gonzaga Duque, Lima Campos e Mário Pederneiras, foi o espaço onde o autor se expressou muito mais pela via do humor[96]. Suas críticas em relação a aspectos da cultura dominante do país apareciam nas caricaturas e em textos[97]. As divergências entre a Academia Brasileira de Letras e o movimento simbolista surgem em vários momentos na fase inicial dessa publicação. Em seções como *Novo Diccionario* (que será discutida com detalhes no próximo capítulo) e em notícias que apareciam espalhadas em suas páginas, há provocações a essa instituição. Em uma delas, Raul, assinando R.P., dá esta notícia:

> Consta-nos que a Academia de Lettras vae prohibir a entrada do Dr. Araujo Jorge nas futuras Conferencias do Sr. Ferrero proque o jovem diplomata teve a petulancia de discordar da opinião de iminente historiador.
> (R.P.) (FON-FON!, 31 de outubro de 1907).

Se Mário era mais pessimista em relação a esse contexto, como bem revelam suas declarações a João do Rio, Raul não demonstrava otimismo, mas procurava transitar por esse mundo novo. Isso era próprio de sua formação intelectual. Como se viu, seus poemas satíricos revelam uma vontade de dialogar com diferentes formas humorísticas possíveis, e seu teatro empregou elementos mais tradicionais e inovadores, a ponto de usar uma revista de aventuras policiais norte-americana e adaptá-la para os palcos (algo pouco usual como se observou). Raul dialogava, constantemente, com as formas que ameaçavam o lirismo e a musa. Ele percebia um esgotamento de linguagens artísticas e intelectuais que vigoraram no século XIX.

---

[96] O livro *Fon-Fon!: buzinando a modernidade* (2007) traz uma série de artigos que mostram as origens da revista e suas filiações intelectuais. Particularmente, o texto de Vera Lins, *Em revistas, o simbolismo e a virada do século*, faz uma discussão interessante sobre isso.

[97] Cabe aqui uma análise feita por Antonio Gramsci, em *Cadernos do cárcere* (2004), sobre na natureza das revistas humorísticas. Na visão do pequeno sardo, por sinal bastante original, elas herdaram um papel que era exercido pelas revistas moralizantes que surgiram na Inglaterra do século XVIII. De maneira geral, sua intenção não era a mudança social, mas ser um elemento de ataque ou manutenção dos costumes: "Uma revista típica foi o *Osservatore* de Gozzi, isto é, o tipo de revista moralizante do século XVIII (que atingiu a perfeição na Inglaterra, onde surgira, como *Spectator* de Adison), que teve uma certa significação histórico-cultural na difusão da nova concepção da vida, servindo de elo intermediário, para o leitor médio, entre a religião e a civilização moderna, Atualmente, este tipo - degenerado – conserva-se especialmente no campo católico, ao passo que, no campo da civilização moderna, transformou-se, incorporando-se às revistas humorísticas, que, ao seu modo, gostariam de ser uma crítica "construtiva" dos costumes. As publicações tipo *Fantasio*, *Charivari*, etc., que não têm correspondente na Itália (algo desse gênero eram o primitivo *Asino*, de Pedrecca, e o Seme, escrito para os camponeses). Em alguns aspectos, são uma derivação da revista moralizante setecentista algumas seções da página local e da página policial dos jornais diários e os breves comentários e artigos da página de cultura" (GRAMSCI, 2004, p. 208).

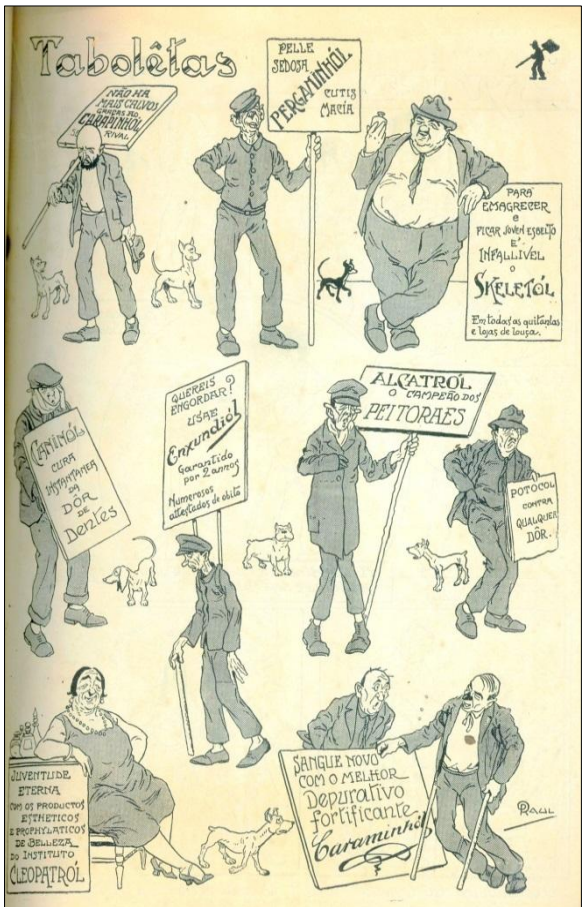
As novas dinâmicas urbanas, que traziam no seu seio as novas tecnologias, poderiam ser entraves para a cultura de matriz clássica, como a poesia e o teatro. Contudo, essas expressões da arte poderiam se aliar a essas novas linguagens. Em um texto muito interessante, sem assinatura, publicado na *Revista da Semana*, o autor relata a crescente falta de interesse dos cariocas pelo teatro. O articulista atribui isso, entre outros fatores, aos problemas de divulgação das peças:

> Parece incrivel o que se passa actualmente no nosso mundo theatral.
> Nesta nossa cidade de S. Sebastião passam-se cousas de vez em quando que são verdadeiramente pasmosas.
> A apathia geral, em que havia cahido o nosso theatro, era um facto notavel e que causava sérias apprehensões a todos quantos se interessam por esse genero de diversões. Não havia a minima animação e todos esperavam de momento a momento a morte de nossas emprezas theatraes.
> De um momento para outro, no espaço de tempo relativamente curto de um mez mais ou menos, eis que vemos com prazer o publico fluminense reanimar-se e encher as platéas dos nossos theatros.
> Esta transformação operou-se, é facto, com a aparição das revistas *O Esfolado*, no theatro Apollo, e posteriormente com a *réprise*, no theatro Recreio, do drama sacro *O Martyr do Calvario*.
> Desde as primeiras representações do *Esfolado* notou-se no theatro Apolllo uma concurrencia notavel, concurrencia esta que não diminuiu, a ponto de alcançar a revista cincoenta representações, todsas com as melhores casas possiveis.
> E' tambem uma verdade que esta revista tem os necessarios requisitos para ter podido alcançar successo. E' espirituosa e bem escripta e além d'isso com um guarda rouoa que não deixa nada a desejar.
> Por sua vez tambem *O Martyr do Calvario*, se agora alcançou na *reprise* o successo que todos viram, deve-o não só a peça em si como a *reclame* que foi feita, pois se cousa ha de que em muito dependia do exito da (sic) é sem duvida alguma a *recleme* intelligente e bem feita.
> Hoje em dia não ha theatro algum da Europa e Estados Unidos que disponha grande parte de seus capitaes especialmente para o *reclame* das peças que montam e que fazem representar. O nosso meio acanhado e ainda algum tanto atrazado só ultimamente tem comprehendido as grandes vantagens de uma grande *bem* elaborada traz não só para as emprrezas theatraes, como para todos os outros generos e especies de negocios (REVISTA DA SEMANA, 10 de janeiro de 1904).

A peça *O Esfolado* foi escrita por Raul Pederneiras e por Vicente Reis, e *O Martyr do Calvario*, por Eduardo Garrido. Ambas, como mostra o texto, tiveram a sua popularidade garantida graças aos *réclemes* em torno delas. Raul, sempre atento às novas tendências, sabia o poder que a divulgação de produtos culturais ou mesmo de consumo poderiam ter nas mentes contemporâneas. Ao mesmo tempo, percebia as contradições desse tipo de atividade, mostrando imagens ou propagandistas que não se relacionavam com as imagens dos produtos que pretendiam vender, ou como, no futuro, o Rio de Janeiro poderia estar tão coberto de cartazes que comprometeriam a sua paisagem natural. Nas caricaturas *Tabolêtas* (Figura 38) e

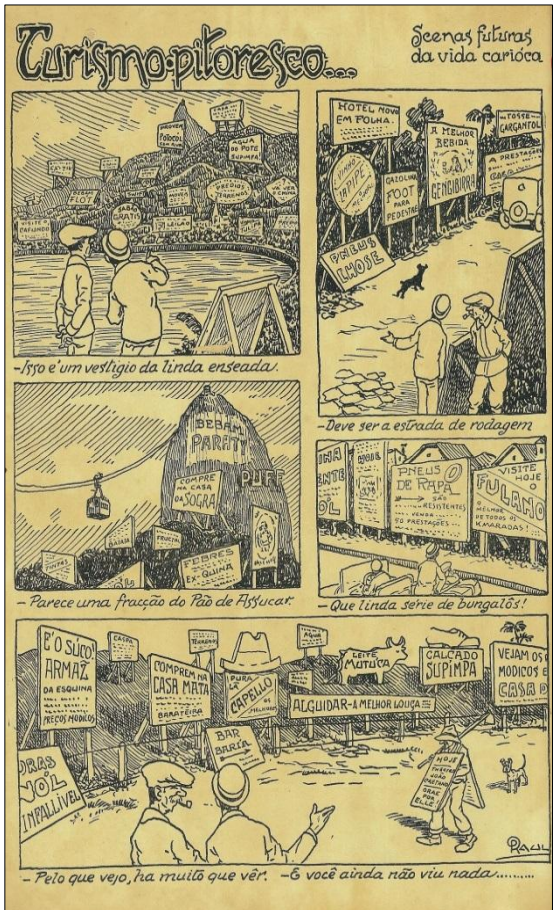
Turismo pitoresco... (Figura 39), Raul observa a questão da linguagem da propaganda que tomava as cidades.

Figura 38 - *Tabolêtas*.



Fonte: Pederneiras (1935, sem paginação).

Figura 39 - *Turismo pitoresco...*



Fonte: Pederneiras (1935, sem paginação).

Na primeira (Figura 38), ele apresenta um conjunto de propagandistas de rua, homens-sanduíches e similares que tentam convencer os transeuntes da validade de suas mercadorias. Porém, os seus aparentes benefícios não os atingem. Um homem careca segura uma placa onde se lê: “Não ha mais calvos graças ao CARAPINHÓL, sem rival”; um homem enrugado mostra: “Pelle sedosa PERGAMINHOL cutís macía”; um homem obeso propagandeia: “Para emagrecer e ficar jovem e esbelto é infallivel o SKELETOL. Em todas as quitandas e lojas de louça”; uma mulher idosa e rechonchuda promete: “Juventude eterna com os productos estheticos e prophilaticos de belleza do instituto CLEOPATRÓL”; e assim, sucessivamente, o autor mostra essas imagens que se contradizem (PEDERNEIRAS, 1935, sem paginação).

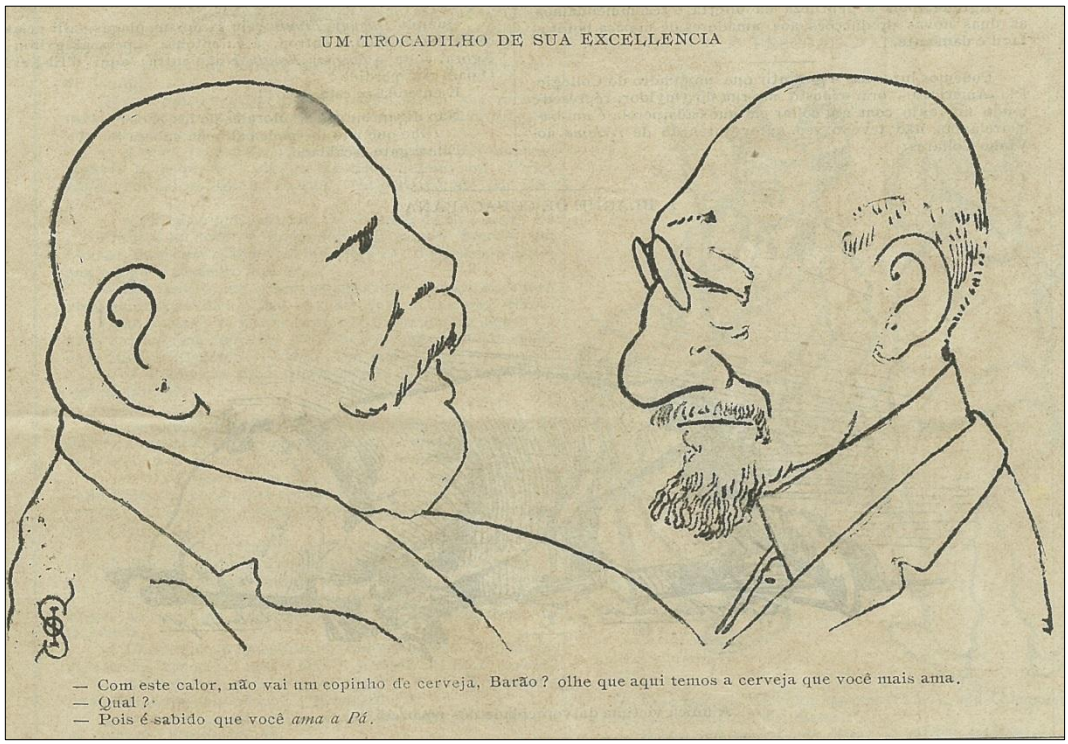
Na seguinte (Figura 39), o tema se repete, mas, desta vez, Raul vê um Rio de Janeiro em que se vende de tudo e tudo precisaria de um reclame[98]. “Isso é o vestígio da linda enseada”, diz o guia a um turista ao mostrar várias placas que destruíam a imagem da Baía de Guanabara. “Deve ser a estrada de rodagem”, coloca o guia ao seu turista, em mais um espaço tomado por placas. Nem o Pão de Açúcar escapa dessa invasão: “Parece uma fracção do Pão de Assucar”. O turista observa de maneira espirituosa: “Pelo que vejo, ha muito que vêr” e o guia responde: “E você ainda não viu nada.....” (PEDERNEIRAS, 1935, sem paginação).

Não obstante esse olhar crítico, Raul Pederneiras foi um reclamista muito solicitado em sua época. Algo não inédito para caricaturistas, pois Amaro, Calixto Cordeiro, J. Carlos e tantos outros desenharam também cartazes para produtos e empresas comerciais. As fronteiras entre a linguagem da propaganda e a linguagem do humor caricatural eram muito tênues, e também, muitas vezes, eram feitas propagandas espontâneas usando nomes conhecidos da vida política misturadas ao contexto histórico. Raul, mais que os outros, trazia para algumas de suas composições esse tipo produção textual e imagética, usando seu estilo como humorista, em particular colocando em prática seus trocadilhos. Em *Um trocadilho de sua excellencia*, Raul mostra um diálogo entre Rodrigues Alves e o Barão do Rio Branco, e faz, ao mesmo tempo, uma propaganda de uma famosa cerveja da época, chamada *Pá*. O trocadilho referido no título vai em direção da anexação definitiva do Amapá ao território brasileiro, na qual o Barão teve um papel fundamental:

> - Com este calor, não vai um copinho de cerveja, Barão? olhe que aqui temos a cerveja que mais ama.
> - Qual?
> - Pois é sabido que você *ama a Pá* (O MALHO, 06 de dezembro de 1902).

[98] Hermeto Lima, em sua coluna na *Revista da Semana*, escreve o artigo *Reclames e Reclamistas*: “Os homens sandwiches; os que andam mettidos dentro de bonecos gigantes; os que andam em pernas de pão; os que se vestem com trajes de rigor, apregoando um preparo; os que berram nas portas de certos estabelecimentos commerciaes dizendo que entrem, porque ali se vende mais barato, todos elles mostram que a reclame é indispensavel para tornar conhecido aquillo que se quer popularizar” (REVISTA DA SEMANA, 30 de junho de 1928).

Figura 40 - *UM TROCADILHO DE SUA EXCELLENCIA*.

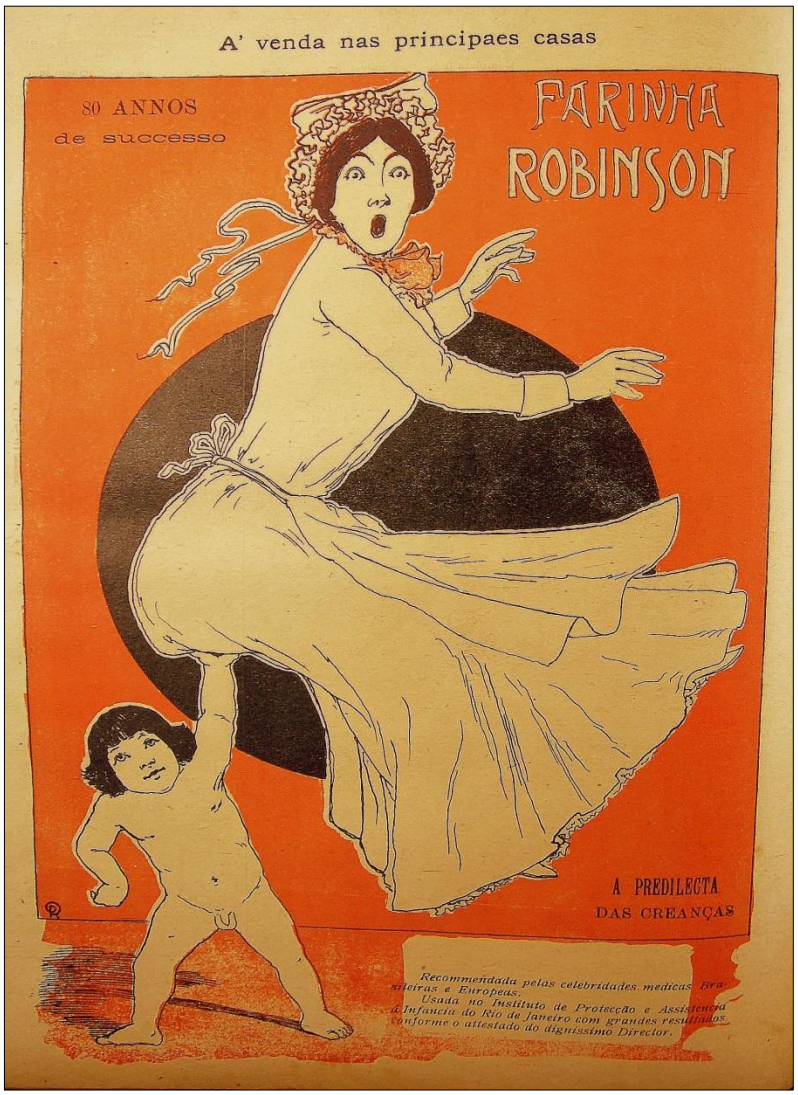


Fonte: *O Malho* (06 de dezembro de 1902).

No entanto, Raul fez reclames mais convencionais, em que os aspectos quase mágicos atingiriam quem consumisse os produtos por ele desenhados. Mesmo assim, os toques humor podem ser bem localizados. O produto em questão é a *Farinha Robinson*, nutriente infantil muito utilizado na época. Há um texto bastante revelador que acompanha a imagem:

> A' venda nas melhores casas
> Farinha Robinson: 80 annos de successo. A predilecta das creanças.
> Recommendada pelas celebridades medicas Brasileiras e Europeas.
> Usada no Instituto de Protecção e Assistencia á Infancia do Rio de Janeiro com grandes resultados conforme o atestado do digníssimo Director (TAGARELA, 15 de novembro de 1902).

Figura 41 - *FARINHA ROBINSON*.



Fonte: *Tagarela* (15 de novembro de 1902).

A gravura mostra um menino nu que consumiu a *Farinha Robinson* e que, devido a isso, adquiriu tal força que conseguiu erguer uma mulher adulta, provavelmente sua mãe, com apenas uma de suas mãos. É claro que esse reclame tem a intenção de valorizar a marca e proporcionar muitas vendas. Mas, ao tempo, a imagem hiperbólica de uma criança com força exagerada fruto dessa alimentação pode também levar ao riso.

No reclame do autor feito para a *Casa Borel & C.* (Figura 42), que era um estabelecimento comercial voltado para rapés, fumos, charutos e cigarrilhas, aparecem rostos variados de homens, mulheres e uma criança, todos demonstrando muita satisfação ao fumarem. O artista ligado à caricatura, à poesia e outras tantas áreas, surge, nos últimos três exemplos, lançado em meio a mercadorias que apinhavam as revistas ilustradas da época.

Figura 42 - *CASA BOREL & C.*



Fonte: *Kosmos* (maio de 1906).

Vende-se tudo. Um voo rápido e esparso sobre os reclames das revistas ilustradas, dentro do marco temporal da pesquisa, pode mostrar isso. De mercadorias tradicionais, banhadas por uma linguagem mais moderna, a produtos de última geração, como os carros. Percebe-se, nesse momento histórico, um amplo crescimento de mercado para uma série de produtos, sendo, alguns destes, novidades no Brasil da última década do século XIX e das primeiras décadas do século XX. Tais produtos teriam, nas páginas de revistas e jornais, um grande meio de divulgação. É interessante olhar esse exemplo: "Farinha Láctea Nestlé: eis um alimento para as crianças". Essa mensagem singela, tendo ao fundo uma garotinha com trajes de camponesa europeia, é um pequeno fragmento da penetração, no mercado nacional, de produtos de consumo até então típicos dos países industrializados. Há outro bastante interessante, o dos automóveis *Protos*: "O príncipe imperial da Alemanha guiando seu automóvel PROTOS de 6 cilindros". Acima dessa mensagem, uma foto de Guilherme II sendo ovacionado pelos habitantes de alguma cidade alemã. As lojas de departamentos também exibiam seus produtos: "Mappin & Webb: o esmero empregado na escolha do nosso vastíssimo sortimento de jóias finas, é reconhecido e felizmente largamente apreciado". E, mais abaixo: "Grandes Fabricantes - Fabricas em Sheffield e Londres". Era sempre de bom tom fazer uma referência a algum centro da civilização ocidental. Nem tão "elegantes" quanto

os três exemplos anteriores, alguns reclames caminhavam entre o hilário e o grotesco. Uma delas era do *TRIDIGESTIVO CRUZ,* que tinha suas propriedades medicinais colocadas em linguagem triunfal: "Cura qualquer doença do estômago e intestinos, dispepsias, más digestões, enjôos, arrotos, mau hálito, prisão de ventre, dores de cabeça, etc, etc.".

Quando se pensa no processo de formação de uma incipiente sociedade de consumidores, essas questões tornam-se mais complexas. Os postulados da modernidade metamorfoseiam-se em mercadorias. Ser moderno era guiar, em alta velocidade, um *Protos* ou um *Ford*. A última moda parisiense era fundamental para caracterizar a civilização. A ciência se manifestava por meio do *Creme Dental Científico Kolinos*. Todo esse conjunto de propagandas traz, dentro de si, uma grande violência simbólica. Desde a velocidade dos carros, em uma sociedade de pedestres, até a ditadura do efêmero, que tanto caracteriza a moda. A sociedade de consumo transforma a brutalidade em algo comercializável, como nas propagandas das cafiaspirinas *Bayer*, nas quais há uma clara analogia entre o potencial do remédio e a violência que deve ser empreendida contra a dor: "LUTA! Eis a ordem que nós todos temos que obedecer, porque a vida é um constante combate". Até algo tão imaterial como a felicidade poderia ser comprada por meio do dinheiro. Um dos meios ilusórios mais interessantes encontrado nesse período são os livros que ensinam técnicas para subir na vida, alcançar êxito e fortuna. Em 1915, o *Jornal do Brasil* editou um livro chamado *Como se triunfa na vida*. Há, na *Revista da Semana*, de 04 de abril de 1915, uma propaganda desse livro:

> Um livro notável.
> Como se triunfa na vida: meios e necessidades que permitem alcançar a fortuna'
> Segue os conselhos desse livro e a tua vida medíocre e miserável se tornará fácil, interessante e elevada. Serás um homem superior e conseguirá fortuna. Serás querido e respeitado. (REVISTA DA SEMANA, 04 de abril de 1915)

Raul, o reclamista, tinha a noção desse processo. Ao mesmo tempo criticando, como mostram as duas caricaturas citadas sobre o assunto e também aderindo a uma linguagem que buscava atrair consumidores. Mais uma vez, volta-se à questão colocada no final do capítulo I: estaria o lirismo e a musa ameaçados por forças que poderiam destruí-los? Raul não via bem assim. Para ele, existiam mudanças significativas nos campos artísticos e intelectuais. Ele era um homem das fronteiras entre diferentes áreas, das tensões entre elas existentes e das experimentações. No caso da caricatura brasileira, encontram-se outros artistas que também transitaram por ramos diferentes. No entanto, Raul foi mais profundo nesse processo, era mais erudito e teve uma consciência maior daquilo que estava acontecendo. Portanto, essa experiência, para ele, no momento em que a executava, pode não ter sido traumática. Talvez

na velhice ele tenha sentido mais essas consequências. Ele conseguia usar o seu aparato intelectual tradicional e se inserir nos reclames, por exemplo. Era possível passar da poesia para a linguagem dos reclames e ainda conseguir fazer alguma arte. Em 1924, o autor lançou o livro *Figurações onomásticas: nomes que fazem figura*, no qual aparece uma série de estudos e improvisos a lápis nos quais os limites entre palavra e desenho são constantemente quebrados. São feitas, por exemplo, construções com nomes masculinos e femininos de pessoas anônimas e conhecidas da época. Muitas dessas criações foram feitas a pedido para Raul. Há, ainda, uma mistura de nomes com as características das personalidades desses homenageados mescladas a aspectos de animais. Por exemplo: Bastos Tigre aparece mesclado à imagem do felino que evoca o sobrenome do autor, enquanto o nome do caricaturista Ariosto mescla-se com o rosto de um garoto sorridente. Uma desconhecida Marise lembra uma jovem coruja; Elza, uma mulher com roupas elegantes; uma Rejane em formato de guarda-chuva; uma Ursula, que lembra um urso; e assim por diante. No livro, Raul deixa claro que recebeu várias encomendas de nomes de seus conhecidos, tendo ainda 104 pedidos para atender e afirma que essa brincadeira o deixou muito cansado. Ele exibe, hilariamente, várias mulheres perseguindo-o com o intuito de que ele as desenhasse mescladas aos seus nomes.

*

Raul Pederneiras teve uma grande inserção no universo das artes gráficas de sua época. Além de reclames e capas de vários livros, ele produziu cartões postais, ilustrou o interior de inúmeras obras importantes e ajudou a construir imagens para livros didáticos e de jogos infantis. Em *Locuções, proloquios e pensamento: ampliação do vocabulario e exercicio da memoria para uso das escolas primarias* (1915), da autoria de João Kopke, Raul, ao lado de J. Carlos, faz as ilustrações desse livro, voltado para a aplicação do vocabulário e o exercício da memória. Em seu conteúdo, há várias máximas populares que as crianças deveriam repetir: “Filho aborrecido, nunca bem castigado”, “Em casa de ferreiro, peior apeiro”, “O doce do confeiteiro leva ao amargo da botica”, “Não ha cego que se veja, nem torto que se conheça”, “Melhor é toque alheio” e outros do mesmo tipo. Já no livro *Jogos, diversões e passatempos: para salão, recreio e praia* (1955), de Adolf Weisigk, o autor ilustra várias brincadeiras infantis, como chicotinho original, aguente firme, flecha e argola, jogo dos 15 números, tira-teima, sombras chinesas, corrida de marcha à ré, corrida de três pernas, carrinho humano, briga de galos, entre outras.

Na sua formação, Raul sempre teve uma relação com as palavras nas suas dimensões mais profundas. Era possível transformá-las em jogos, fazer brincadeiras e circulá-las entre o universo erudito e o popular. Seu interesse pelas gírias, expressado no livro *Geringonça carioca* (1922), citado brevemente no capítulo I, mostra isso com clareza. Ali, ele pesquisou os costumes cariocas para mostrar a diversidade de vocábulos que não apareciam nos dicionários oficiais e na linguagem culta. Desse modo, ele classifica três tipos as gírias:

> A *capoeira*, que se fundiu com a giria vadia e o vulgacho, penetrando na rethorica parlamentar;
> A cigana, quase apagada, a resistir ainda em pontos afastados de arrabaldes e suburbios;
> A ladra, mais impenetravel e de uo quase exclusivo da parte perniciosa do elemento estrangeiro. Desta, muitos termos tambem passaram para o uso commum com a divulgação dada pelos jornaes.
> Em todas essas girias ha muito que respigar; na expressão grosseiras ou exóticas ha, de onde em onde, tropos felizes e expressivos symbilismos (PEDERNEIRAS, 1922, p. 4).

Na obra, Raul demonstra um amplo conhecimento sobre o que se falava nas ruas do Rio de Janeiro. Essas questões não apareciam isoladas dentro desse contexto. Em *As palavras e as coisas* (1999), Michel Foucault analisa um conjunto de transformações na passagem do século XVIII para o século XIX, quando, na biologia, na economia e nos estudos das línguas, descobria-se, respectivamente, que os organismos, as moedas e as gramáticas tinham, atrás de si, estruturas. Assim, como o autor conclui, as palavras desvinculavam-se cada vez mais de suas representações. Raul Pederneiras notava isso com muita clareza, e, na sua época, esse processo encontra-se plenamente constituído e já atingido amplos ramos de conhecimento. Da filosofia de Nietzsche à poesia de Mallarmé, autores que Raul conhecia, percebia-se como a linguagem era um elemento constitutivo fundamental do homem. Poder-se-ia também falar da obra *Curso de lingüística geral* (2006), de Ferdinand Saussure, lançada no início do século XX, na qual distintos elementos da linguagem são tratados e praticamente fundaram os estudos nessa área, que marcariam as décadas posteriores.

A marca registrada de Pederneiras desde o começo de sua produção humorística são os trocadilhos. O autor ficaria tão conhecido pelos seus jogos de palavras, que, mesmo sem assinatura, era possível identificar suas criações. Contudo, os trocadilhos não são exclusivos de Raul nem uma preocupação apenas sua. Em um texto da *Revista da Semana* com o título *Um trocadilho*, escrito por Otto dos Prazeres, há uma interessante análise sobre o assunto:

> Uma das modernas encarnações deste typo tão expressivamente denominado na gyria brasileira, de *cacete*, é o trocadilho.
> Elles aplicam o jogo das palavras e as combinações as mais bizarras, a propósito de tudo no meio das mais serias e graves conversas; ficando zangados e dando pouco apresso ao valor intellectual dos que não percebem

> logo seus trocadilhos. Para os trocadilhistas homens o maior castigo é justamente este – fingir que não atinamos logo com a graça, com espirito da pilheria, de fórma que elles são obrigados a explical-a, o que constitue uma verdadeira humilhação, embora attribuam sempre a falta á incapacidade intellectual da... victima.
> Qual o remédio, porém, contra o trocadilhista senhora?
> Fingir que não entendemos é pouco delicado e pouco gentil, pois que as regras do bom tom impõem justamente que devemos rir sempre a proposito das pilherias partidas de labios femininos, tenham ou não espirito... (REVISTA DA SEMANA, 13 de novembro de 1904).

Na revista *Kosmos*, Raul Pederneiras faz uma análise do trocadilho dentro de um contexto histórico e literário. Com o título *O Calemburgo* (cuja palavra originaria do francês é *calemberg*, em referência ao nome de um travesso personagem de contos alemães), ele fala, semelhantemente a Otto dos Prazeres, do descrédito que os jogos de palavras sempre tiveram diante de alguns intelectuais (KOSMOS, maio de 1906). No entanto, para se fazê-los, havia a necessidade de um profundo conhecimento da língua, diz ele. Da igreja à literatura, passando pela linguagem das ruas, o trocadilho era algo muito cultivado. O fascínio do autor por essa forma de expressão pode ser explicado por três motivos. Primeiro, o seu conhecimento literário. Como já se observou no capítulo I, ele caminhou por toda uma tradição literária do Ocidente europeu e do Brasil. Por exemplo, em uma das obras prediletas de Raul, *Feira dos anexins* (1875), do português D. Francisco de Mello, há um conjunto de metáforas que levam o leitor a uma viagem pelo corpo humano, por objetos próximos do homem e pelas coisas divinas. Na sua metáfora sobre a *boca*, o autor mostra:

> - Nem todos os equívocos podem logo ahi vir a pedir de *boca*.
> - Não se mette a dizel-os quem não sabe abrir a *boca* nas metaphoras.
> - É verdade, que os noticiosos estão boca que queres, etc.
> - Pois quem não tiver noticia, esteja *boca* calada.
> - Será quem poder: que muito lhes custa os *bocados* da *boca* deixar de serem *desbocados*.
> - A esses, que aonde lhes cabe o pão lhes não cabe o mais, dera eu dous cábes.
> - Sim; e se elles lhe pozerem as botas em cabos?
> - Já começa a *boca* de praga.
> - Pois se vossê fala *boca* cheia, sem advertir, que pela *boca* morre o peixe; assim pela *boca* se aquenta o forno.
> - Homem, os equivoquistas querem á força andar nas *bocas* do mundo: como hei de dar dous pontos na *boca*? Elles a dizerem parvoíces, e eu a *boca* calada?
> - Não: melhor será estar com a *boca* aberta, para elles imaginarem, que dizem bocados de ouro.
> - Comam-se a bocados, que eu hei de mostrar, que não mettem o dedo na *boca*.
> - E se me chamarem *boca* de praga, dé-me aqui com um sacco roto; que eu nunca fui de tão boa *boca*, que mostre *boca* de rio ao que me não contenta; e mais vale parecer *boca* de praga, que boca de favas; nem eu sei falar pela *boca* pequena.

> - Senhores, isto é já *boca* do noute; e eu tenho de ir buscar um pouco de *bocachim*.
> - Bom caminho buscou para introduzir o equivoco.
> - Eu desejava metter o *bocal*; mas parece-me borracheira trazer *bocaes* postiços contra toda a moda da metaphora.
> - Esta é de *boca* de poço sem fundo.
> - E vem-lhe o *bocal* a propósito.
> - Já *Bocarro* o tinha dito, em seu tempo.
> - E a folha está tão cheia de *bocas*, que parece uma serra.
> - Passemos com a metaphora a levantar-lhe os dentes da *boca* (MELLO, 1875, p. 16-17).

O texto é do século XVII, e Raul, ao fazer referência ao seu autor no texto da *Kosmos*, mostra-o como uma de suas influências. Ele, assim, mergulhou em um conjunto de códigos literários de grande complexidade. Sua relação com a linguagem popular também representou esse interesse por uma fala e uma escrita que davam pluralidade à vida urbana.

O segundo motivo que deu a Raul um fascínio pelos trocadilhos são as novidades tecnológicas e culturais que passaram a ser comuns no meio urbano e que criaram uma plêiade de palavras novas a serem utilizadas. Castro Lopes, em *Neologismos indispensaveis e barbarismos dispensáveis* (1909), fala dos estrangeirismos com origem nas línguas inglesa e francesa, das invenções que passaram a ser usadas em grande escala e dos hábitos culturais, de lazeres novos e fatos políticos e *sociais*, tais como: *lunch*, *pic-nic*, *matineé littéraire*, *abat-jour*, *grève*, *pince-nez*, *pose*, *réclame*, *boulevard*, *claque* e tantos outros. Esse fluxo de palavras, práticas sociais e tecnologias novas[99], somado a um conjunto global de profundas transformações no mundo, gerou um cenário bastante favorável para o trocadilho aplicado ao humor. Um humor que tinha como uma de suas finalidades a crítica aos costumes. Raul Pederneiras, na caricatura *O trocadilho* (Figura 42), evidencia isso com muita clareza ao mostrar uma mulher que aparece em pé sobre um *Lexicon*, um dicionário. Ela tem em suas mãos uma varinha de condão, com a qual desencadeia um redemoinho. Ao seu redor, aparecem vários personagens que apresentam pernas, troncos e braços, porém, no lugar das cabeças, surgem letras. Tais figuras são tragadas pela força do redemoinho causado pela personagem central da criação de Raul. As palavras são fundamentais na construção dos costumes e na ordenação social e política. Por essa razão, os trocadilhos seriam elementos de desconstrução desses fatores.

[99] Max de Nansouty, em *Le Machinisme: son rolde dans la vie quotidienne* (1909), faz uma ampla reflexão sobre a expansão da tecnologia em distintos ramos da vida em sociedade, e conclui que houve uma desnaturalização da vida diante de uma mecanicização que se impôs.

Figura 42 - O TROCADILHO.



Fonte: *Revista da Semana* (16 de outubro de 1904).

Por fim, a convivência de Raul com o português Celso Hermínio de Freitas Carneiro. Era muito comum no país a presença de artistas de Portugal[100]. Uma das mais ilustres figuras da caricatura daquele país que viveu e trabalhou no Brasil foi Rafael Bordallo Pinheiro. Outro exemplo é um autor como João Luso, que esteve, constantemente, presente entre os humoristas do Rio de Janeiro. Celso Hermínio trabalhou no *Jornal do Brasil* e foi contratado quando já era conhecido em Portugal com a publicação *O Berro*, na qual suas caricaturas com inspiração na literatura de seu país e as contradições da língua e das mazelas sociais e políticas eram por ele exploradas. Celso nasceu em 1871, e, portanto, era aproximadamente três anos mais velho do que Pederneiras. Apesar de serem da mesma geração, o lusitano veio para o Brasil trazer a sua experiência, e, quando da sua morte, em 1904, a *Revista da Semana* mostrou sua gratidão com um texto em que o talento do artista era reconhecido:

[100] Um interessante retrato da caricatura lusitana é feita por Osvaldo Macedo de Sousa, no livro *As caricaturas da Primeira República* (2010). Abordando o final do século XIX e o início do século XX, o autor vê a caricatura acompanhando as mudanças ocorridas no país ibérico, em especial, a passagem da monarquia para o regime republicano.

> É bem amargurados pela saudade e magoa que nos alanceam que ora registramos a morte de Celso Herminio, vulto vantajosamente conhecido em todo o Paiz pelas múltiplas manifestações do seu talento.
> Para quem conhecia, como nós, a tempera diamantina dessa organisação artistica, o seu desapparecimento do posto que com tanto amor e carinho cuidava, é uma dôr penetrante e aguda que fere em pleno o coração.
> Dizer o que encarnava aquelle espirito fecundissimo, cuja a morte abre um vacuo profundo em nossas almas, é a mais dificil tarefa que se nos podia impor.
> A sua organisação intelectual deixa no percurso bem curto de sua vida, rastilhos de luz inapagavel, que eternos irradiarão sobre os loiros immarcessiveis que alcançou no campo da arte de que foi um esforçado paladino, um sectario ardoroso.
> Trabalhou muito e muito, e deixa as obras que bem podem attestar o seu alto valor de artista.
> Como pallido, muito pallido reflexo da admiração que sempre tributámos ao antigo e saudoso companheiro, esbatido nestas linhas, dolorosamente rabiscadas, deixamos o sentimento de magoa que nos opprime os corações, genuflexos ante a sua imagem de forte e glorioso batalhador (REVISTA DA SEMANA, 13 março de 1904).

Como se vê, o caricaturista teve um grande prestígio entre seus pares brasileiros e deixou uma marca importante em sua curta passagem. A sua preferência por uma caricatura psicologizante, o seu pessimismo e a sua ligação com o simbolismo também aproximaram os dois:

> Pessimista não faz rir, faz chorar.
> As suas caricaturas ferem fundo e despertam compaixão as suas victimas temperamento fundamente artistico nunca Celso Herminio será um ídolo do povilhéo, mas dos artistas, dos que veem na obra as individualidades, dos que amam a Arte pela Arte.
> A sua inclinação para o Symbolismo prova bem alto o que levamos dito e é nos seus trabalhos symbolicos que o seu talento se manifesta com todo o seu vigor, com todo o seu esplendor (O DIABO, 04 de setembro de 1899).

Na breve, porém intensa, carreira de Celso Hermínio, seja em *O Berro*, em *O Diabo*, na *Gazeta Fluminense*, em *A Carantonha* e em outros semanários, os trocadilhos sempre estiveram presentes. Apesar das idades um tanto próximas entre ele e Raul, houve uma influência de temas e estilos que o brasileiro adotou e aos quais, é claro, deu o seu próprio tom. Vale citar o estudo do lusitano Augusto Vasconcellos sobre as palavras da língua portuguesa que apresentam som idêntico, mas grafia e significado diferentes, dando origem em 1901, ao *Diccionario homophonologico da lingua portuguesa*. Na introdução, o autor chama a atenção para a imensa quantidade de vocábulos com essas características nas distintas formas de falar o português. Celso e Raul eram muito atentos a isso, como mostram suas produções humorísticas. Portanto, os trocadilhos se favoreciam dessa característica do idioma. No entanto, o primeiro explora o jogo de palavras como uma situação social na qual a palavra emerge e submerge na situação criada na caricatura. Por sua vez, Raul, como já

apareceu e aparecerá inúmeras vezes, a palavra envolve toda a situação. As duas criações seguintes de Celso Hermínio servem como ótimos exemplos. Em *Dois Sentidos* (Figura 43), publicado na revista *A Carantonha*, aparece, em primeiro plano, um casal. A esposa está grávida e de braços dados com o marido, que segura uma bolsa. Eles estão em uma estação ferroviária e aguardam seu transporte. A legenda diz: "N'uma gare de caminho de ferro, entre dois comboios: á espera do descendente" (A CARANTONHA, 05 de agosto de 1899).

Figura 43 - DOIS SENTIDOS.

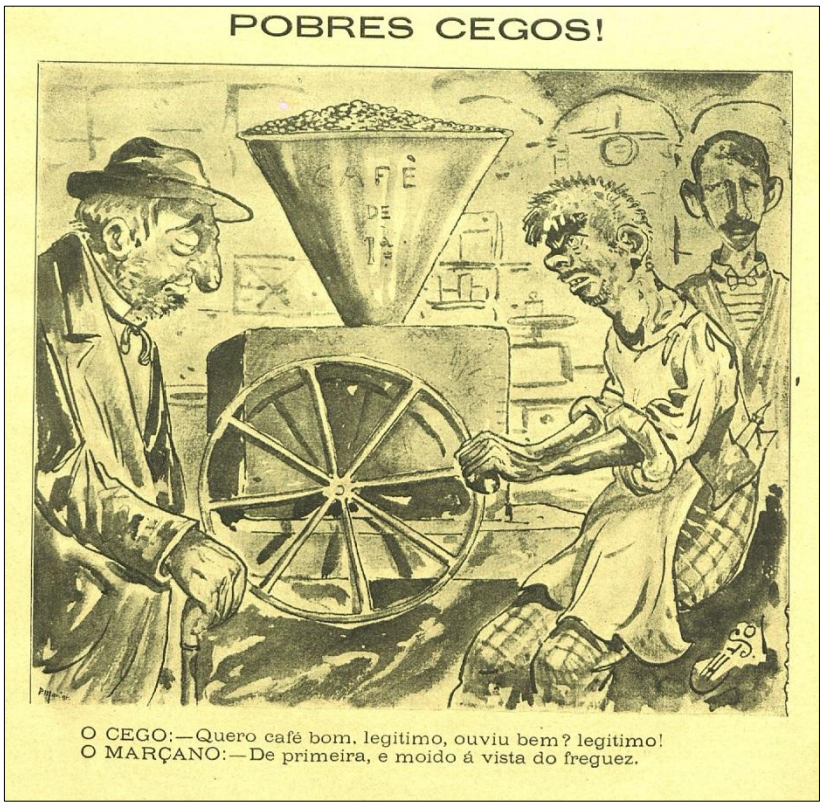


Fonte: *A Carantonha* (05 de agosto de 1899).

Os dois sentidos dizem respeito ao descendente, que é aquele que descende de uma família ou de um indivíduo, ou também no sentido de posição de quem está em uma linha férrea e se encontra do lado oposto à direção de algum trem, comboio, como bem mostra o desenho.

Já em *Pobres cegos!* (Figura 45), Celso mostra um cenário em que um homem com deficiência visual vai até uma mercearia para comprar café e faz a seguinte exigência: "O CEGO: Quero bom, legitimo, ouviu bem? legitimo!". O funcionário responde: "O MARÇANO: De primeira, e moído á vista do freguez" (A CARANTONHA, 12 de agosto de 1899).

Figura 45 - POBRES CEGOS!



Fonte: *A Carantonha* (12 de agosto de 1899).

Para os dois autores, o trocadilho constituiu-se em um poderoso instrumento de entendimento da realidade. Celso e Raul tinham estilos diferentes, porém usaram a sutileza da língua para perceber suas contradições, seja de uma grande história, seja do cotidiano dos personagens anônimos. As palavras foram um instrumento fundamental de construção de todo um conjunto de tensões próprias daquela época de intensas mudanças.

*

Raul foi um grande admirador do cinema. Seja como espectador, seja como ator. Como em outras de suas linguagens, ele fez uso da caricatura para homenagear, criticar e observar as peculiaridades dessa área. Ele não tinha dúvidas de que o cinema era um novo estilo artístico. Na caricatura *A Arte da celullóide: programa certo de quasi todos os "films"*, o autor mostra-se conhecedor de diferentes fitas, a ponto de saber os seus roteiros básicos:

> Comedia não vale sem animaes ensinados e um contorcionista. Um drama não passa sem 1 revólver e um murro. Fita comica exige, ao menos, um trombalhão... Não se dispensa uma série de correrias acrobaticas por ares e ventos. Drama vibrante precisa de um gajo valentão, armado de más intenções, diante de uma multidão de covardes. Final de film de sensação

> não dispensa o beijo longo e chuchurreado... É infallivel o mergulho com cambalhotas, nos films comicos. A féra que representa deixa de ser feroz e passa a ser "fróes". Film de praia tem que apresentar artistas de pouca roupa. Gorducho é obrigatorio na comedia. Scenas de interior são sempre com luxo e sem cerimonia. O trem de ferro também faz malabarismos. A marca do galan é o chapéu desabado. As damas ingenuas são tratadas nas palminhas... e devem contar a sua vida publica e particular, tim-tim por tim-tim, aos quatro ventos da publicidade... (PEDERNEIRAS, 1924, sem paginação).

Figura 46 - *A ARTE DA CELULLÓIDE: programa certo de quasi todos os "films"*.



Fonte: Pederneiras (1924, sem paginação).

Raul, como outros homens de sua época, encantou-se com o cinema enquanto forma de expressão artística e como possibilidade espaço-temporal nova. Na imagem acima, ele deixa claro que, já nos anos de 1920, havia roteiros com muitos chavões. Além disso, as emoções despertadas por essa novidade poderiam ser das mais variadas. Pederneiras era um dos seus entusiastas. Contudo, existiam, na época, pessoas mais resistentes às características dos filmes que atraiam grandes públicos. Eugênio George, em *O Cinematographo: os costumes e divertimentos cruéis* (1913), compara o fascínio pela violência que o público que

buscava tal diversão demonstrava com as posturas dos romanos que iam ver massacres no Coliseu. Na capa da obra, aparece a seguinte observação:

> A necessidade de ver soffrer é um dos mais repulsivos effeitos da nevrose alcoólica.
> Para satisfazer essa necessidade as multidões enchiam outr'ora os circos e cercavam os patibulos. Avidas de tragedias, ellas invadem hoje os cinematógrafos (GEORGE, 1913, capa).

A imagem colocada pelo autor na capa mostra uma cena pictural de cristãos sendo mortos e tem o título de *Christãos ás feras*, acompanhado da seguinte legenda:

> Para divertir-se nos amphitheatros o publico de Roma antiga exigia scenas de padecimento, massacres, torturas, duellos e execuções.
> Ora, todas essas indignidades, reproduzidas pelo cinematographo em quadros cheios de vida, são precisamente as scenas preferidas pelo publico de hoje, cuja perversão moral fica portanto nivelada com a dos tempos de Nero e Caligula (GEORGE, 1913, capa).

O autor relaciona o alcoolismo e o vício pelo fumo ao gosto que ele vê como degradante pelos cinematógrafos, em especial pelos filmes em que há cenas de brutalidade. Em sua visão, os filmes de natureza violenta e seus espectadores representam um sinal claro de decadência da civilização. Vale a pena ver a sua análise de maneira integral:

> Mas quando estes elementos fossem reputados insufficientes para demonstrar que é apparente a civilização e que, sob as delicadas vestes do civilizado, se esconde o barbaro, cujos appetites grosseiros os codigos mal podem conter, teriamos a engenhosa descoberta do cinematographo como prova irrefutável.
> Com effeito, nunca o prazer da crueldade foi saboreado com mais devaneio e tranquilidade, nunca os seus perniciosos effeitos puderam mais subtilmente impregnar a alma humana como depois desta descoberta.
> Sem duvida, raros são os inventos cuja applicação não tenha redundado, quer physica, quer moralmente, em prejuizo para o homem. O cinematographo, pelo que se observa, não devia escapar a esta regra e o publico, patenteando, de modo quasi ostentativo, sua preferencia pelas fitas que reproduzem homicidios, incendios, naufragios, massacres, execuções e combates, colloca-se no mesmo plano moral que o publico da Roma antiga.
> Entre os autores da crueldade e seus voluntarios e assiduos espectadores existe solidariedade intima, e os que ainda se illudem com a possivel regeneração do genero humano terão no cinematographo motivo para nova e lamentavel decepção.
> Erraram aquelles que imaginaram descobrir nesse curioso apparelho um importante auxiliar na diffusão dos conhecimentos scientificos e astisticos, ou dos preceitos moraes. Os enormes cartazes, pregados á porta das casas de diversão cinematographica, nos esclarecem exactamente ácerca da especie de ensino a que elle póde prestar o auxilio da intuição.
> São sempre os annuncios de dramas pungentes, assaltos, adulterios, traições ou das scenas sordidas das tavernas e dos alcouces que asseguram entradas numerosas e avolumam a renda das emprezas.
> Se prometterem representar o romance de *Paulo e Virginia* - a sala ficará deserta. Mas se annunciarem o *Quo Vadis*? – não haverá um só lugar disponivel para ver como são dilaceradas pelas féras as carnes dos martyres christãos.

> Singular differença! Outr'ora, nas grandes cidades dos impérios mortos, o apparelhamento das scenas barbaras exigia tempo e dispendio; os Romanos mandavam vir ursos, leões e tigres, das remotas regiões asiaticas e africanas; os Etruscos, antes delles, eram obrigados a dar combate aos povos vizinhos, afim de reforçar a provisão de prisioneiros que costumavam queimar vivos como divertimento publico.
> O civilizado aperfeiçoou muito esses processos.
> Confiou a uma simples machina o trabalho de aviltar e rebaixar ainda mais o sentimento de piedade, offerecendo á curiosidade publica, em quadros cheios de vida, não só as indignidades do presente, mas ainda todas as infamias do passado.
> Os espectadores nunca deixam de justificar seu comparecimento ás sessões cinematographicas commoventes, allegando a necessidade de se instruir.
> É muito natural tentar sempre qualquer defeza. Mas não se póde atinar com o proveito que ha em saber como rola uma cabeça no cadafalso, como se contrahem, no derradeiro momento, os musculos da face de um condemnado, ou ainda em conhecer exactamente o modo por que os assassinos atolam o punhal no peito de suas victimas.
> Confessemos que semelhantes scenas, mais repulsivas que attrahentes, apenas podem servir para induzir ao crime, e perder espíritos fracos e impressionaveis, em estado de agitação e de instabilidade que exprime o desregramento de antepassados, cuja vida se resumio a unica necessidade de accender cachimbos sobre cachimbos e esvasiar garrafas sobre garrafas (GEORGE, 1913, p. 11-12).

Eugenio apresenta um ponto de vista interessante, que vai muito na direção contrária de visões de época mais encantadas diante desse fenômeno, como um bom exemplo encontrado no conhecido livro *O cinematographo: crônicas cariocas* (1909), de João do Rio. Mesmo com diferentes pontos de vista, é possível afirmar que as salas destinadas a esse novo entretenimento espalharam-se pela capital do país. As revistas ilustradas apresentam muitas fotos nas quais aparece um público com homens e mulheres, de idades muito variadas, etnicamente plural e, como indicam as indumentárias, socialmente variado. Eram feitas promoções e sorteios de ingressos para se assistir aos filmes. Um dos testemunhos de época mais interessantes mostra a rivalidade que se criava entre os cinematógrafos e os teatros na disputa por espectadores. Este texto, com o nome de *Pelos cinemas*, foi, curiosamente, publicado na revista *Theatro & Sport*, voltada aos palcos:

> Embora a guerra que os Cinemas fazem ao theatro, attrahindo para seus luxuosos salões, por preços populares a maioria da população que poderia encher mais de um theatro, ainda assim os Cinemas são dignos de especiaes referencias, porque, sem serem theatros, são pontos de diversões de muito mais encanto muito maior é a variedade que se exhibe, nos Cinemas, deixando, a perder de vista, os palcos dos nossos mais festejados theatreos.
> Dos cinemas todos desta vasta cidade, destaca se o ideal, do Sr. M. Pinto, onde as fitas mais empolgantes, os episodios mais commovedores, as scenas que mais arrebatam são exhibidas ao publico, que enche o vasto salão, da rua da Carioca.
> Outros cinemas ha, na Avenida Rio Branco, como o Parisiense, o mais antigo de todos; O cine Palais, O Odeon, O Pathé, o Avenida, e tantos

> outros, na cidade e nos arrabaldes, onde o povo afflue, avido de novidades, desejoso de sensações novas, enchendo todas as sessões, continuadamente, como se não fosse possivel saciar a curiosidade toda desse povo que se diverte (THEATRO & SPORT, 23 de setembro de 1916).

Raul transitou pelos teatros e pelos cinematógrafos. Sua postura não foi de conflito, mas de experimentação. Na *Revista da Semana* dos anos de 1920, existem frequentes referências a filmes, atores e atrizes famosos dos Estados Unidos e da Europa. Além disso, há, em vários lugares do país, publicações mensais e semanais voltas para o cinema. Raul, com certeza, tinha contato com essas informações. Havia, da sua parte, uma preocupação específica com o desenvolvimento da indústria cinematográfica no país. Com essas preocupações e no sentido de colaborar e exercer a sua função como ilustrador, ele fez, em 1917, o cartaz do filme brasileiro *A quadrilha do esqueleto*, dirigido por Eduardo Arouca. Essa produção foi financiada pela *Veritas Films*, criada em 1916 por Irineu Marinho, que teve uma breve vida de dois anos (CARVALHO, 2012)[101]. Essa noção de uma indústria de cinema nacional ainda insignificante levou-o a criar a caricatura *Os novos heroes do cinema*, na qual ele mostra-se muito atualizado sobre os nomes de destaque nesse ramo em distintos países:

> IRMA BROTHER. A rainha da ingenuas. Americana. 5 milhões de dollars.
> FRITZ COYBOX. O campeão dos galans. 3 milhões de dollars.
> BERTH CHEST (Chiquito). O rei da verve. Americano. 2 milhões de dollars.
> EVA QUARANTA. A bella heroina. Italiana. 1 milhões de liras.
> GEO GRAPHIC. O maior genio infantil. Americano. 1 milhões de dollars.
> HASSAWA MURU. Soberano da tragedia. Japonez. 6 milhões de yens.
> ALDA FRAULEIN. A princeza do drama. Allemã. 10 ilhões de marcos.
> E nós nada!
> Nem ao menos um simples revolver! (REVISTA DA SEMANA, 1º de outubro de 1921).

[101] A ligação com Irineu Marinho, segundo informa Maria Alice Rezende de Carvalho, em *Irineu Marinho: imprensa e a cidade* (2012), vinha desde 1911, quando da fundação do jornal *A Noite*, do qual Raul foi um dos colaboradores.

Figura 47 - *OS NOVOS HEROES DO CINEMA.*



Fonte: *Revista da Semana* (1º de outubro de 1921).

Apesar desse desânimo em relação ao cinema brasileiro, Raul foi figura ativa, sendo criador da primeira animação nacional que aparecia em um cinejornal apresentado em várias salas da capital do país. No filme *O cometa* (1910), as animações do autor voltam a aparecer juntamente com atores e atrizes que fazem uma espécie de musical. Nos anos seguintes, ele participaria de muitas produções, tendo pequenos papéis, como em *A viúva alegre* (1907), em *A serrana* (1911), em *Amor e bohemia* (1918) e em *Sua majestade, a mais bela do Brasil* (1923).

Amor e bohemia[102] pode ser considerada a sua maior participação como ator no cinema. O filme foi feito pelo caricaturista português que atuava então em *O Malho* e *D. Quixote*, Joaquim Guerreiro. Não foi uma produção grande, com roteiro complexo, mas uma brincadeira que reuniu vários caricaturistas e jornalistas da época. Além de Raul, estiveram presentes na construção dessa obra fílmica: Calixto Cordeiro, J. Carlos, Luis Peixoto, Alfredo Storni, Yantok, Amaro Amaral, Helios Seelinger, João do Rio e Paulo Hasslocher. A direção

[102] Antonio Moreno cita esse filme em *Cinema brasileiro: história e relações com o Estado* (1994). Luiz de Barros, em *Minhas memórias de cineasta* (1978), dá detalhes do elenco e informa que o lançamento do filme ocorreu no Cinema Palais, em 26 de setembro de 1918.

foi de Alberto Botelho e Arlindo Fraga foi o financiador. As filmagens foram realizadas em Copacabana e ainda contaram a participação de atrizes do teatro de revista. Raul, a essa altura com 44 anos, interpretou o Barão de Pirapora, pai da mocinha do filme, de nome Helena. O filme basicamente falava do amor da filha do Barão por um boêmio carioca, a quem o pai zeloso proíbe qualquer aproximação.

2.4 Raul e seu contexto artístico

Em 1921, Leôncio Correia escreve um texto para a *Revista da Semana*, no qual ele relata a conferência intitulada *Le carrefour de l'art moderne*, proferida pelo especialista em artes Joseph Lubecki. O evento ocorreu na Biblioteca Nacional e, segundo Correia, a sala estava lotada e com um público seleto, mostrando a necessidade da discussão diante do atraso do país nessas questões:

> Dizem que os brasileiros andam, em coisas de arte, atrazados de cuarenta anos. Abstraida a ponta de exaggero que a asserção encerra, força é confessar que somos, na marcha do pensamento humano, um dos povos mais retardatarios, a despeito de sermos dos mais inteligentes (REVISTA DA SEMANA, 31 de dezembro de 1921).

Lubecki analisa o impressionismo, o cubismo, o futurismo, o dadaísmo e o primitivismo. Ele ainda falou da intenção das massas populares de terem acesso maior aos bens culturais vendo as tendências da arte moderna, indo além das vanguardas artísticas e intelectuais. Ele notava esses processos estéticos penetrando em diferentes áreas:

> Os elementos estheticos da arte nova refletem-se directamente no reclame, nas modas e nas ilustrações dos periodicos. Sendo tudo isto mais accessivel ao sentimento das grandes massas, é, por seu turno, mais bem pago que os retratos dos personagens das classes agora empobrecidas (REVISTA DA SEMANA, 31 de dezembro de 1921).

Esse texto apareceu em uma seção de vida curta na *Revista da Semana* chamada *Arte Moderna*[103], que discutia as novas tendências na pintura, na música, na poesia, entre outras áreas. Em um dos textos, o autor mostra esse ambiente de mudanças:

> O edificio estremece todo, sacudido por uma rajada de imaginação, que não se sabe nem de onde vem e nem pra onde vae, mas que surge num halo de deslumbramento, cheio de coriscos e relampagos, clareando novos horizontes e revelando á arte um oitavo céo maravilhoso...

[103] Duas reflexões históricas sobre o modernismo publicadas no Brasil e razoavelmente próximas desse período são: *Modernismo brasileiro*, de Tasso da Silveira (1931, p. 9), em que o autor critica esse movimento no país, afirmando que ele "[...] foi de exclusiva preocupação com a arte. A ponto de se perder inteiramente noção das ligações profundas que prendem o sentimento da vida e do destino". Ao lado dele, Tristão de Athayde, em *Contribuição à história do modernismo* (1939), faz um histórico interessante desde seus proórdios no Brasil, retrando, inclusive, a questão do humor.

> Qual a verdadeira causa do acontecimentoque vae empolgando o mundo? – É perfeitamente inútil a analyse retrospectiva de causas primarias, que escapam aos nossos conhecimentos (REVISTA DA SEMANA, 11 de agosto de 1923).

Essas reflexões ocorreram, exatamente, no contexto das comemorações do centenário da Independência do Brasil, em 1922. Eventos daquele ano, como a *Exposição Internacional do Centenário da Independência*[104], no Rio de Janeiro, e a *Semana de Arte Moderna*[105], em São Paulo, tentaram encarnar um conjunto de reflexões, mudanças e perspectivas sobre o país. Nesse momento de comemorações, Raul Pederneiras produz artigos que falam da caricatura enquanto arte e de sua história dentro do país. Ele escreveu, para o *Jornal do Brasil* de 07 de setembro, o artigo *A caricatura de 1822 a 1922*.

Raul não tinha dúvida de que a caricatura era uma forma de arte que fugia aos padrões comuns por conta de sua produção em massa e a rapidez com que ela deveria ser produzida. Essa era uma discussão que já ocorria há anos em outros países, e no Brasil não era diferente. No *Salão de 1906*, Gonzaga Duque, no já citado *Contemporaneos*, tem esse duplo olhar sobre as artes plásticas e a caricatura, ao analisar as pinturas de Arthur Lucas, que usava, como caricaturista, o nome Bambino. O autor foi até à exposição com um amigo (de nome Polycarpo), que o ajudou na reflexão:

> Olhamos, ambos, o catalogo. Tem o n. 8 e traz a assinagtura de Arthur Lucas. Conheço muito este nome. Arthur Lucas é um bellissimo artista desviado do curso natural de sua tendencia por circumstancias indebelaveis da sua sorte contraria. Pintor, e pintor por temperamento, fez-se caricaturista, fez-se illustrador, porque o genero lhe garantia a subsistencia. Mas, a sua qualidade nata de colorista, a sua grande vocação para a palheta, ficou latente e, por vezes, rompeu obstaculos de tempo e compromissos para se externar em lindos paineis imaginosos, de uma suave fantasia de côres e de formas. A falta de tempo, porém, mantinha-o afastado das exposições. Felizmente aqui temol-o agora, provavelmente o teremos sempre e sempre com esse *entrain*, com essa viveza e poesia que o destacam em primeira linha dentre os expositores actuaes.
> Polycarpo, na sua terrivel incontinencia meridional, fazia exclamações: Bravo! bravissimo!... Este é um artista!... (DUQUE, 1929, p. 137).

Essa análise de Duque deixa clara a sua diferenciação entre uma arte com consistência e a caricatura com algo fugaz para consumo diário e semanal[106]. Volta-se à questão colocada

[104] A *Revista da Semana*, em muitas de suas edições nos anos de 1921 e 1922, apresenta com muito entusiasmo as contruções em torno do evento, ao lado de transformações urbanas no Rio de Janeiro.

[105] Nicolau Sevcenko, em *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20 (1992), faz uma ampla análise desse contexto, dando ênfase às questões urbanas de São Paulo. Já Aracy Amaral, em *As artes plásticas na Semana de 1922* (1970) faz um interessante retrato de diferentes áreas artísticas no país antes do evento modernista.

[106] Gonzaga Duque não despreza a caricatura, mas a vê com códigos próprios, ficando na fronteira entre a arte e a não arte. Ou talvez, não entendesse que o crescimento da caricatura poderia ser o sinal de uma crise nas artes e que essa crise iria atingir os ramos mais tradicionais, como pintura, escultura, poesia etc. É inevitável, nessa passagem, não lembrar-se do texto clássico de Walter Benjamin, *A obra de arte na era da sua*

no início deste capítulo sobre Raul: a tensão entre o lúdico e o lucro. Nesse caso, o lúdico reside na pintura, enquanto o lucro representa, para Arthur Lucas, a caricatura. Mas, nesse mesmo livro, o autor cita a caricatura dentro da história do Brasil e, como se viu no capítulo anterior, mostra o talento de Raul nesse ramo. Na reportagem da *Revista da Semana*, de 07 de outubro de 1906, apresenta outros caricaturistas, como Nair de Tefé e Belmiro de Almeida, que colocaram ali seus trabalhos. Este último, porém, expõe sua caricatura intitulada *O Beijo*.

As experimentações artísticas e intelectuais muito variadas de Raul, como se viu ao longo deste capítulo, podem colocá-lo como um modernista. Ele é atingido de maneira frontal pela afirmação de Joseph Lubecki colocada anteriormente: "Os elementos estheticos da arte nova refletem-se directamente no reclame, nas modas e nas ilustrações dos periodicos" (REVISTA DA SEMANA, 31 de dezembro de 1921). Contudo, o velho Raul, da entrevista para Joel da Silveira, despreza a pintura moderna, reclama que Luís Peixoto faz muitas coisas ao mesmo tempo e outras coisas que poderiam ser vistas como atitudes ranzinzas de um idoso. O jovem Raul passou pela caricatura e pelos textos de humor, foi do direito à poesia, esteve no jornalismo e nos reclames, e, em todas as áreas, ele provou que, apesar da morte da musa e de um lirismo que se esbodegou, era possível, com as linguagens que surgiam naquele mundo em transformação, encontrar espaços para a criatividade artística. A produção caricatural do autor tem muitas referências sobre essas tensões artísticas próprias do final do século XIX e início do século XX[107]. A luta dos artistas inovadores diante de posturas hegemônicas de padrões estéticos estabelecidos, o não reconhecimento e até um nível de exclusão social. Em *Descompostura*, um homem muito bem trajado expulsa de um ambiente (não especificado na caricatura, mas supõe-se que seja um lugar privilegiado) outro com roupas mais simples, com uma injúria pouco comum: "Ponha-se lá para fora Seu João Ninguem, seu artista notavel!..." (TAGARELA, 04 de junho de 1903). Raul usa de uma ironia fina para mostrar que o talento, muitas vezes, não acompanhava um nível de reconhecimento

reprodutibilidade técnica: "Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É essa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são o objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se acha o original" (BENJAMIM, 1987, p. 167). No contexto da discussão sobre a natureza da caricatura, é interessante também lembrar as observações de Ernest Hans Gombrich, no livro *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica* (2007).

[107] Essas questões são apoiadas em todo um desenvolvimento representado na expansão das técnicas tipografias no final do século XIX e início do século XX. Heloísa de Faria Cruz (2000, p. 79), ao analisar São Paulo, em *São Paulo em papel e tinta: periodismo e vida urbana - 1890-1915*, percebe isso com clareza: "[...] a imprensa periódica paulistana experimenta um verdadeiro *boom*. O ambiente do jornalismo vive um clima de bastante otimismo. Tornam-se freqüentes e concorridas as festas de batismo dos novos periódicos, realizadas comtoda a pompa nas confeitarias da moda ou nos parques da cidade, com a presença de toda a classe jornalística".

e condição social. Apesar de ter noção desse problema, ele, enquanto artista e intelectual, não passou por nenhuma forma de marginalidade por suas escolhas. Mesmo sendo, vez ou outra, criticado pelos seus constantes trocadilhos e por um traço que não se alterou muito ao longo de sua carreira, o caricaturista teve uma vida de prestígio e conforto. Bem relacionado, possuía um amplo mercado como ilustrador, trabalhou em inúmeras revistas e jornais, foi professor de duas instituições de prestígio e, como indica o verso *O auto*, foi um homem de poucos gastos.

Figura 48 - *DESCOMPOSTURA.*



Fonte: *Tagarela* (04 de junho de 1903).

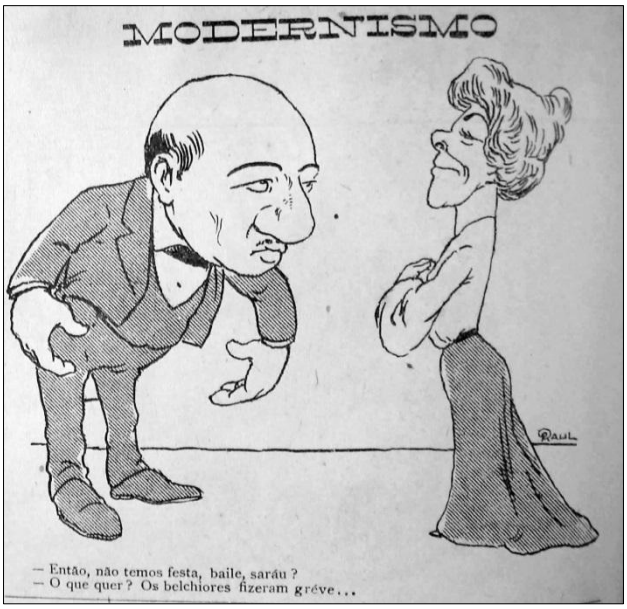
Como se viu neste capítulo, a caricatura de Raul Pederneiras foi parte central de um conjunto de atividades artíticas e intelectuais que ele desenvolveu ao longo da sua vida. Pode-se afirmar que as tendências artísticas modernistas atingiram grande parte das artes de Raul. Seu teatro, seus textos de humorísticos, suas poesias, sua breve inserção no cinema e outras tantas experimentações. Contudo, como já se observou, seu desenho caricatural mantém um traço muito parecido por décadas. Nesse campo, não houve, em sua produção, nada parecido

com as misturas feitas por J. Carlos entre a caricatura e a Art Decô e a grande influência do cubismo na caricatura de Andrés Guevara, por exemplo. Mas, diferentemente desses artistas, ele transforma suas várias atividades em uma área única, permeada pela ironia. Ao mesmo tempo, as fracionava. As artes do autor proporcionavam a ele muitas "artes" em que palavras e imagens se misturavam de maneira harmônica. Assim, em Raul, o lúdico sobrepujava o lucro. À sua maneira, ele percebia uma crise nas artes, que estava desmoronando os conceitos até então vigentes. Essa crise se estendia para a própria sociedade, atingindo as pessoas comuns[108]. Há, pelo menos, duas caricaturas de sua autoria em que ele usa o termo *modernismo* para falar das novas maneiras de ser no início do século XX[109]. Na primeira (Figura 49), um mordomo conversa com sua patroa: "Então, não temos baile, festa, saráu?", e ela responde: "O que quer? Os belchiores fizeram greve...". Na seguinte (Figura 50), outra jovem, muito bem trajada, vai até uma loja fazer uma compra inusitada. Diante do pedido, o comerciante responde: "Temos o que ha de melhor para suicídios, pólvora inglesa sem cheiro perfumada, acido phenico, petrolite à Houbrigant e álcool à l'ixora, dernier cri..." (FON-FON!, 02 de maio de 1908).

[108] É dessa maneira que Modris Eksteins (1991, p. 14), em *A sagração da primavera: a grande guerra e o nascimento da era moderna*, vê as transformações no campo das artes próprias do mundo pré e pós Grande Guerra: "O termo *avant-garde* tem sido em geral aplicado apenas a artistas e escritores qie desenvolveram técnicas experimentais no seu trabalho e incitaram a rebelião contra as academias estabelecidas. A noção de *modernismo* tem sido aplicada para abarcar tanto esta vanguarda quanto os impulsos intelectuais que estavam por trás da busca de libertação e do ato de rebeldia. Poucos críticos se arriscam a estender estas noções de vanguarda e de modernismo aos agentes não só artísticos mas também sociais e políticos de revolta, e ao ato de rebelião em geral, com o intuito de identificar uma ampla onde de emoção e empenho".

[109] Mônica Velloso (1996, p. 17), em *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*, ao fazer uma distinção entre as experiências carioca e paulista nessa área, vendo o humor como um meio de explicação, chegou às seguintes conclusões: "Era a tentativa de buscar outro caminho para compreender o modernismo fora do paradigma paulista em que forçosamente acabou se convertendo o movimento de 1922. Enfim, a questão, um tanto quanto desafiante, era repensar o próprio sentido do moderno, entendê-lo na dinâmica acidentada do cotidiano, através de uma linguagem de forte apelo visual".

Figura 49 - *MODERNISMO*.



Fonte: *Fon-Fon!* (02 de maio de 1908).

Figura 50 - *MODERNISMO*.



Fonte: *Fon-Fon!* (02 de maio de 1908).

No primeiro caso, as greves constantes que atingiam o Rio de Janeiro, e, no segundo, os suicídios aparecem como fatores novos, modernos por assim dizer. O autor usa a expressão no sentido de novidade, transformação[110]. Porém, Raul, como artista, olhava a vida como palco, como obra de arte em constante construção. Exagero? Que tal um texto para a *Revista da Semana*, em que ele analisa a política externa norte-americana (nunca é demais lembrar a sua inserção no direito internacional) no Caribe e na América Central, vendo seus novos métodos, novos discursos, novas imagens para impor o seu poder, e chama a ação brutal do *Big Stick* de *Policia Art Nouveau*:

> Tio Sam não quer que as priminhas do sul se divirtam. Na sua impertinencia de velho rabujento não permittirá que as raparigas intiquem umas com as outras, ou que, nos seus ataques de raiva, rasguem as próprias vestes.
> Que casmurro me sahiu o tal velhote! Deu-lhe para alli e acabou-se.
> Deus queira que o pae dos *trusts*, o mantenedor unico da seleção de raças, o invemntor da pena de morte sem processo (lynchamento) não venha tarde a arrepender-se dos seus arreganhos...
> Que muito abarca pouco aperta, lá ensina o ditado...
> Deus queira que esse ambicioso... vulgar, querendo abarcar o mundo com as pernas, não encontre um osso a artravessar-lhe a garganta e que o obrigue a devolver tudo quanto, de mais, tem comido.
>
> ———

[110] Segundo Peter Gay (2009, p. 17): "Não admira que os comentaristas, os entusiastas e os comerciantes mais venais da indústria cultural costumem mistificar as tentativas de uma avaliação geral do modernismo. A mesma Vagueza cerca o rótulo pespegado a obras artísticas e literárias: na verdade, desde a metade do século XIX utilizou-se o termo "modernismo" para todo e qualquer tipo de inovação, todo e qualquer objeto que mostrasse uma dose de originalidade. Assim, não surpreende que os historiadores culturais, intimidados com o panorama caótico e sempre variável a que tentam dar uma ordem retrospectiva, tenham recorrido à prudência do plural: 'modernismos'".

> Pelo que lemos no *Jornal do Brasil*, o sr, Roosevelt está disposto a estabelecer um serviço de policia para esta parte da America.
> Dadas as tendencias dos eleitores desse senhor, é bem possivel que esse policiamente se transforme em trucidamento das pobres nações que não podem dispor de esquadras de primeirissima para combater essa nova forma de... conquista.
> Entretanto, o chefe do formidoloso *trust* imperialista foi leal, devemos reconhecel-o.
> Elle podia apparelhar-se perfeitamente, sem bulha nem matinada, e, quando estivesse prompto, zás! virava-nos a todos os do sul de pernas para o ar e era um dia todas essas republicas, que andam a turbar o somno e a desafiar os pruridos conquistadores ao gigante do Norte!
> Quem avida amigo é; logo os do Norte são nossos amigos, pois não são?! (REVISTA DA SEMANA, 18 de dezembro de 1904).

São inúmeros os exemplos, na obra de Raul Pederneiras, em que as tendências artísticas vigentes nas primeiras décadas do século XX misturavam-se às coisas dos costumes e do cotidiano e também da política de então. Ao longo do marco temporal deste trabalho, ele, como se viu, mostrou-se integrado ao simbolismo[111]; nos anos seguintes, mostrou-se eclético; e, no final década de 1920, declarou, em um verso chamado *Futurismo*, seu amor a esse movimento artístico:

> Eu era passadista
> Depois passei a presentista,
> Mas ouvi
> Falar contra essa historia
> De cousas com grammaticas e metricas...
> Virei de bordo,
> Mudei de rumo,
> E agora, futurista,
> É tudo á vontade do corpo
> Graças ao dynamismo
> Zum, zum, zum zum!
> Ao automovel de quarenta cavallos vapor
> Teuf... Teuf... Fon-Fon-Fon
> R r r r r r r r r r r
> Á Gazolina olfactiva
> Fuúm!
> Ao jazzband, ao fox-trot
> Chim, chalarim bem bem chalarim, chalarão!
> Ao arranha-céu de cimento concreto
> E abstracto,
> Á apotheose da esmulambação!
> - Quem foi que disse
> Que luar tem encanto
> E o mar tranquillo é como um sonho bom?
> Melhor é a luz oxytherica
> Melhor é a resaca, a tempestade

[111] Alastair Maekintosh, no livro *O simbolismo e o art nouveau* (1977), mostra como essas duas correntes de artistas dialogavam constantemente no final do século XIX e início do século XX. Pode-se concluir que Raul Pederneiras, simbolista convicto, viu na *art nouveau*, uma possibilidade de experimentação diante das questões estéticas de seu período.

A levar tudo com o pó do gato
Zuúm. Chôôô... – Pif pá pum!
Zas traz, nó cégo!
Um prégo,
Dous prégos!
Tudo é celeridade
Correria,
Vertigem...
- Siga o bonde!
O azul passa a vermelhão da China,
O branco vira pó de sapato,
Preto como o ventre de um rabecão
Da Santa Casa!
Poetas de cabelleira encaracolada
E olheiras côr de viuva
Não *hão*
Acabou-se
O que era doce,
Tudo nos zune na onomatopéa,
Solecismo na ponta!...

E quando um dia perguntar alguem
- Que fim levou o passado, quem deu cabo desse mamarracho?
O mundo em peso
Responderá,
Resfolegante:
Ninguem não foram nem ninguem não viram
Tchim Bum! (PEDERNEIRAS, 1936, p. 136-138).

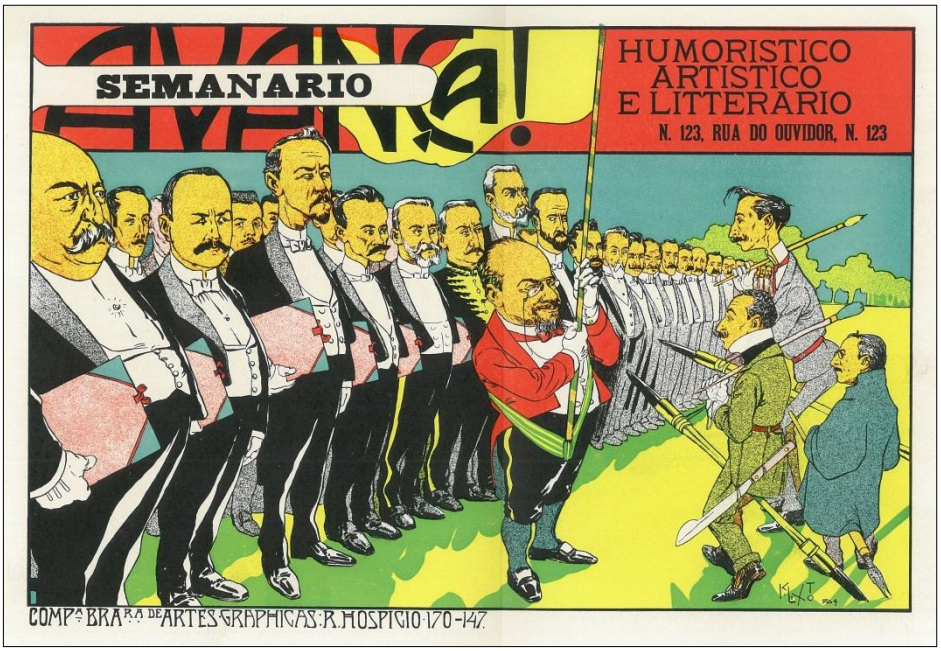
O texto foi publicado em 1929 e é uma homenagem à visita do pai do futurismo, Filippo Tommaso Marinetti, ao Brasil. Nesse momento, fazia dois anos que Raul Pederneiras havia voltado de uma viagem à Europa, cujo roteiro incluiu França, Romênia e Italia. Esse amor ao futurismo e a tudo que ele representava em termos estéticos e políticos passaria rápido no autor.

Como se viu ao longo do capítulo, Raul passou por muitas áreas distintas e fez escolhas estéticas variadas. No entanto, manteve elementos básicos de suas características: o humor, a ironia, os trocadilhos e sua paixão pelos bonecos e calungas produzidos por sua arte caricatural. O Raul que apareceu no capítulo anterior, discursando em 1911 e defendendo a caricatura de costumes, sabia da importância dela como expressão artística. Ela seria o elemento do riso espontâneo, seria parte do riso reflexivo e também poderia ser usada para a mudança. Os costumes estavam enraízados, mas a polítca e os políticos poderiam ser mais diretamente atingidos e removidos de seus privilégios. O Raul dos costumes também foi o Raul da política. E por que não dizer dos costumes políticos?

Calixto Cordeiro produz, em 1904, um desenho para a capa da revista *Avança!*, em que ele aparece ao lado de Olavo Bilac e de um Raul ainda bem moço. Os três, em uma clara

postura de desafio, seguram canetas tinteiros gigantes, como se fossem lanças. À frente deles, aparecem Rodrigues Alves – um pouco adiantado –, Lauro Müller, Barão do Rio Branco e outros homens do governo federal. É esse Raul mais combativo politicamente que será visto no próximo capítulo.

Figura 51 - Capa da revista *Avança!*.



Fonte: Falcão (1971, p. LI).

3 RAUL PEDERNEIRAS E OS COSTUMES POLÍTICOS

> Se não estivermos lá, eles fazem uma república. Se queremos que tudo fique como está, é preciso que tudo mude. Fui claro?" (LAMPEDUSA, 2003, p. 42).

> "FON-FON" NO SENADO
> O SR. PRESIDENTE: Esta aberta a sessão.
> .....
> .....
> .....
>
> Não ha numero para votações.
> .....
> .....
> .....
>
> Nada mais havendo a tratar, levanto a sessão designando para amanha a mesma ordem do dia de hoje (FON-FON!, 30 de novembro de 1907).

3.1 Um humor que perdia o sentido

Raul Pederneiras, o caricaturista de costumes, foi visto por um de seus maiores parceiros profissionais e pessoais, Calixto Cordeiro, como tendo sido, ao longo de sua carreira, um artista "sem maldade" (LIMA, 1963c, p. 1012). Em uma homenagem póstuma, ele foi exaltado por: "[...] não inquinar seu espírito nas lutas políticas, mantendo-o sempre alto para as manifestações puras e profícuas da nacionalidade" (JORNAL DO BRASIL, 12 de maio de 1953, p. 5). A esses dois olhares, já vistos no capítulo I, soma-se um edital do Ministério das Comunicações que lançou um selo e um envelope comemorativos dos 100 anos de nascimento do autor (Anexo A). Álvaro Cotrim, o Alvarus, descreve, em tal documento, a trajetória de Raul, marcada pelos elementos tradicionalmente conhecidos e já discutidos em páginas anteriores, como as suas várias atividades, suas relações familiares, seu papel em diferentes órgãos de imprensa e seu bom caráter. Nada do crítico social e, muito menos, suas ironias sobre a política republicana aparecem no texto. O curioso de tudo isso é ver um caricaturista homenageado por um órgão federal em pleno Regime Militar. Não há dúvidas de que, nesse contexto, o humor de Raul era visto como algo de um passado distante e que muitas de suas observações não eram plenamente decifradas pelas gerações mais recentes.

Herman Lima, como já foi observado, mostra que o auge da caricatura brasileira durou cerca de 100 anos, sendo interrompido pelo Estado Novo (ela continuou a existir durante esse regime, mas absolutamente controlada). O efeito colateral de tal processo sobre essa arte no país pode ter sido uma reação gigantesca; após esse período, ao retornar para a imprensa, com um nível de liberdade maior, ela caracterizar-se-ia como quase exclusivamente política. O texto de Theo, publicado no *Globo*, no ano de 1948, com o título *Senhores Congressistas, Não Matem a Caricatura!*, era uma resposta a um projeto de lei, já citado de passagem, que pretendia eliminá-la dos meios jornalísticos da época (LIMA, 1963d). No interesse *Jango e o golpe de 1964 na caricatura* (2006), de Rodrigo Sá Motta, é observado, em diferentes publicações semanais e diárias do período, o aumento das tensões no país. A temática política, nesse contexto, predominava entre os artistas.

Quanto mais se avança no tempo, percebe-se como o estilo de Raul ia sendo alterado, esquecido ou deixado de lado. Fim da caricatura de costumes? Pode-se dizer que não. Contudo, os costumes ganhavam outra dimensão. Um olhar não especializado, mas apenas de leitor, pode indicar a permanência de elementos dos costumes (como o termo foi definido no capítulo I), mesclados às questões políticas e sociais na caricatura desse contexto, ao se saborear ótimas coletâneas, como a do *Pasquim*, pegando o final dos anos de 1960 e o início dos anos de 1970, ou as séries de Paulo Caruso, *Bar Brasil na Nova República*, *Se meu fusca falasse* e *Assim caminha a modernidade*, na década de 1980, ou ainda *Era Itamar: 100 charges*, de Angeli e Glauco, nos anos de 1990. Nota-se, contudo, nesses fragmentos citados, a influência de uma cultura universitária, de classe média, profundamente influenciada por uma crítica de esquerda e um diálogo com as linguagens cinematográficas e televisivas. "[...] havia mais entendimento entre o artista e o povo" (DIRETRIZES, 26 de junho de 1941, p. 12), disse Raul a Joel da Silveira sobre o seu momento áureo, quando seus bonecos e calungas eram comentados nas ruas do Rio de Janeiro. Levando-se em consideração essa afirmação do autor, conclui-se que, no universo do humor caricatural brasileiro, de meados dos anos de 1930 em diante, houve um inegável distanciamento entre a linguagem do artista e a popular. É claro que existiram exceções, como o personagem *Amigo da Onça*, de Péricles, muito bem analisado por Marcos Silva (1999). Porém, com todas as mediações possíveis, o humor no rádio, no cinema e, posteriormente, na televisão foram mídias com as quais os setores populares sentiram mais identificação no período citado[112]. Além, é claro, do crescimento das revistas em quadrinhos nacionais e estrangeiras que se impôs diante das gerações posteriores.

[112] As declarações de Raul Pederneiras e J. Carlos podem ser muito bem observadas, em termos teóricos, nos estudos feitos por Jesús Martín-Barbero, na obra *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*

Em 1944, J. Carlos deu declarações à *Revista da Semana* que mostram a sua grande desesperança em relação ao futuro da caricatura brasileira e internacional. Em um determinado momento, lhe foi indagado: "Acredita em evolução da caricatura entre nós?". Ele respondeu:

> - Não. Nem aqui nem em nenhuma parte do mundo. Acho que não há um ambiente propicio para o desenvolvimento da caricatura.
> Reproduzir, deformando a cara de pessoas ilustres, famosas ou conhecidas por qualquer motivo, nos jornais, não tem nenhuma significação.
> Entre nós, por exemplo, a decadência da caricatura é tão vertiginosa que dificilmente ela se poderá restaurar (REVISTA DA SEMANA, 26 de agosto de 1944).

O teor das declarações do artista é semelhante ao das de seu colega Raul (como foi discutido no capítulo I). Ambos estão desgostosos sobre o futuro da caricatura, estão melancólicos sobre o presente e, por motivos óbvios, não citam a censura da ditadura varguista. No entanto, J. Carlos é mais preciso em sua análise sobre a decadência da caricatura ao olhar a concorrência com as criações estrangeiras que chegavam ao Brasil, particularmente os desenhos animados da Disney[113] e revistas como *Brucutu*, *Fantasma Voador* e *Mandrake*. Ao lado disso, faltava, na visão dele, uma estrutura ao país para concorrer com tal enxurrada de títulos estrangeiros. Não dava para acompanhar essa industrialização das imagens em que o papel individual do criador era esmagado diante da produção em massa[114]. Disse ele, sarcasticamente: "[...] tirei do páreo o meu pangaré. Pois ele não poderia mesmo concorrer com o puro sangue!" (REVISTA DA SEMANA, 26 de agosto de 1944). J. Carlos era considerado, ao lado de Calixto e Raul, um dos responsáveis pela criação de uma caricatura vista como tipicamente nacional. Nessas colocações, ele constata

---

(2003), na qual um dos pontos centrais é entender o desenvolvimento dos meios de comunicação na América Latina.

[113] Como informa Antonio Pedro Tota (2000, p. 33), em *Imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*: "Os desenhos da Disney também já eram famosos antes que o criador de Mickey chegasse aqui como um dos embaixadores da Política de Boa Vizinhança. Em 1940, o filme *Fantasia* podia ser visto em diversos cinemas de cidades brasileiras. O personagem Pato Donald aparecia, vez ou outra, junto com os cinejornais. Branca de Neve, Pinóquio e Bambi também eram familiares aos brasileiros".

[114] Essa questão da produção coletiva é bem analisada por Marc Eliot, em o *Walt Disney:* o *príncipe sombrio de Hollywood* (1985). Quando ocorre a recepção positiva do público ao desenho *Steamboat Willie*, os méritos dos outros desenhistas são, propositadamente, ignorados por Disney. O motivo: ciúme, inveja e rivalidade em torno de um dos seus principais criadores. "O REPENTINO e estrondoso sucesso de *Steamboat Willie* transformou Walt Disney no mais novo "menino prodígio" de Hollywood. Despercebido em meio à onda de adulações que submergiu Disney, havia uma flagrante omissão que só pode ser descrita como um calculado ato e vingança de sua parte. A despeito do esforço combinado de todos do estúdio para produzir *Steamboat Willie*, no decorrer das dezenas de entrevistas concedidas à imprensa, Walt nunca mencionou o papel de Iwerks no desenvolvimento do personagem Mickey Mouse, uma omissão que falava mais do caráter do próprio Disney que das de seu animador-estrela" (ELIOT, 1985, p. 72).

uma mudança no gosto do leitor brasileiro, fruto de uma acentuada americanização dessas percepções e de costumes[115].

Por mais corretas que estejam as perspectivas de J. Carlos, elas encontrariam obstáculos mais à frente. Além do já citado *Amigo da Onça*, é possível ver, nas criações de Henfil, personagens do tipo *Graúna*, *Fradinho* e *Zeferino*, além dos que dão ênfase à temática do futebol (*Urubu e o Flamengo*), em uma tentativa de aproximação de aspectos da cultura popular, usando isso para a crítica social e política. Em uma entrevista concedida em 1984, para Tárik de Souza, Henfil mostra as dificuldades que alguns de seus personagens tiveram, pois, particularmente *Fradinho* foi rechaçado pela classe média carioca devido à sua linguagem escatológica. Apesar desse esforço em mostrar a sociedade brasileira por meio da cultura popular e de elementos dos costumes, Henfil expressa uma opinião que abre um abismo entre a sua visão e a de Raul, ao ser indagado pelo seu entrevistador:

> Tárik - Então a gente define logo a coisa. O que é humor político? Existe humor que não seja político?
> Henfil - É capaz de existir no resultado final, mas a determinação de quem faz é política. Um humor repetitivo, que repete coisas dos outros, pode não ser um humor político.
> Tárik - Por exemplo?
> Henfil - Adão e Eva, Bíblia, o eterno náufrago, etc. Coisas deste tipo. O Marcianinho verde do Pat Mallet.
> Tárik - Mas você não acha que esta é uma maneira de fazer humor político também?
> Henfil - Essa é uma determinação política de usar uma arma descarregada.
> Tárik - Entendi. Então? Não deixa de ser político.
> Henfil – Então, a determinação da pessoa é política, mas o resultado final é água. E parece que água, a não ser em determinadas situações, não é política. Agora, há certas estórias em quadrinhos que aparentemente funcionam como água, mas não são. O resultado é político. Há uma determinação política em, por exemplo, fazer a criança viver num ambiente americano apesar de estar no Brasil (TÁRIK, 1984, p. 7).

Fica claro, no discurso de Henfil, que o humor político se constitui em uma expressão maior. A visão do autor passa pelo perigo de considerar toda forma de poder como política e esta última como sendo a instância de maior importância da sociedade, o restante seria "água". Aí é que se constitui um distanciamento entre o que disse Henfil e o que pensava Raul no discurso proferido por ele em 1911 e já citado anteriormente, no qual fica clara a sua opção pelos costumes, sendo estes, para ele, um elemento de crítica mais denso do que a própria política, devido à sua perenidade. Entretanto, as questões são mais complexas; não se

[115] Gerson Moura (1986, p. 11), em *Tio Sam chega ao Brasil*, nota esse novo ambiente cultural ao afirmar: "A partir de 1941, o Brasil foi literalmente invadido por missões de boa vontade americanas, compostas de professores universitários, jornalistas, publicitários, artistas, militares, cientistas, diplomatas, empresários etc. – todos empenhados em estreitar os laços de cooperação com brasileiros – além das múltiplas iniciativas oficiais".

resumem ao contraponto entre duas épocas e dois artistas. O humor político (escrito ou visual) possui raízes profundas no Brasil, tendo também a concorrência de outras formas de expressão cômica (como o teatro e o cinema, por exemplo). No que tangue ao humor caricatural, o discurso citado de Raul faz sentido diante de um cenário de múltiplas formas de expressá-lo. Ao se observar os marcos temporais deste trabalho, notar-se-á a presença marcante de uma crítica caricatural que pode ser vista como política, na qual os presidentes, os partidos, o Congresso, o Senado e o Zé Povo são os personagens centrais. Como este capítulo tentará mostrar, várias publicações e caricaturistas abraçaram essa perspectiva, em especial nos momentos de crises mais aguadas. Serão mostrados alguns caricaturistas do período para servirem de contraponto ao estilo de Raul.

Mas há elementos ainda mais complexos, pois Raul, o caricaturista de costumes, adotou, em momentos específicos, a caricatura de estilo político, usando do partidarismo, apoiando figuras políticas de então (como Hermes da Fonseca, durante a campanha para as eleições de 1910), entusiasmando-se com ideias de transformação social e seguindo, em algumas de suas criações, os discursos oficiais. Aí, serão discutidas as tensões entre o que pensava o autor e as tendências editorais das redações nas quais ele atuou. Além dos contextos nos quais ele se encontrava, pois o Raul, sempre visto como liberal e democrático, ao conhecer a Itália, na segunda metade dos anos de 1920, demonstrou uma enorme simpatia pelo fascismo e por Benito Mussolini.

A política em Raul, encarnada na República, aparecerá como parte do descompasso existente entre as promessas da modernidade brasileira e suas realizações. Ele foi parte de uma geração que viveu as *ilusões perdidas* que marcaram o regime instalado em 1889 já na virada do século XIX para o século XX[116]. O seu desalinho era evidente, e, talvez, somente alguém habituado a fazer um jogo de palavras para poder entender alguns de seus aspectos. Seu olhar não ficou restrito apenas ao Brasil, pois sua obra humorística também refletiu sobre o restante do mundo, onde conflitos entre potências, revoluções e transformações variadas alteravam inúmeros aspectos da vida.

[116] Raul Pederneiras, como se viu no capítulo anterior, ainda jovem, conviveu com intelectuais cariocas que ainda abraçavam o discurso da boemia próprio do final do século XIX. O estudo *Onosarquistas e patafísico: a boemia literária no Rio de Janeiro fin-de-siècle*, de Diogo de Castro Oliveira (2008, p. 131), mostra como os novos gostos urbanos e literários vão marginalizando, cada vez mais, esse grupo: "Com o esvaziamento progressivo do discurso da boemia devido às condições modernizantes e às mortes ou exílio de seus principais ícones, e, ao mesmo tempo, com as mudanças na concepção de literatura pela nova geração, a incorporação definitiva dos novos aparatos técnicos à vida cotidiana, a contração do universalismo que é o cosmopolitismo, o progressismo agressivo da elite, a expansão capitalista, as novas formas de entretenimento e o novo formato dos jornais, além da consolidação irremdiável da República, a burgueisa se movimenta para não repetir o mesmo erro da Monarquia. Qual seja, a incapacidade de intefrar elementos anti-sociais".

3.2 Um olhar irônico para as tragédias da República

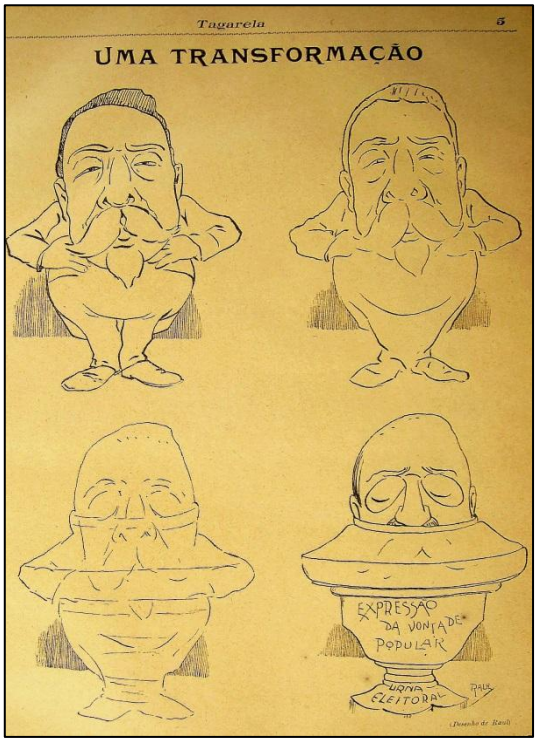
Na expressão de Jean-Claude Gardes (apud LUSTOSA, 2011, p. 317), os caricaturistas funcionam como uma espécie de sismógrafos da sociedade, pois eles "[...] registram os menores transtornos". Bem antes, Jules Champfleury (apud GRAND-CARTERET, 1885, p. XI) escreveu: "*Je vois autre chose dans la Caricarture, une sorte de baromètre de l'opinion publique, une pése de l'état des espirits suivant les circonstances*"[117]. Ao observar o número significativo de publicações ilustradas existentes dentro do recorte proposto por este trabalho, fica evidente o papel da caricatura como elemento de expressão de um conjunto de fenômenos históricos daquele contexto. Mais do que em qualquer outra época, ela representou um elemento de relato do cotidiano da vida política. Por meio da linguagem do humor, seus personagens mais relevantes, ações de grupos ou partidos, alianças, eleições e outros elementos factuais eram temperados com um ponto de vista menos formal, independentemente do posicionamento do artista ou da publicação.

Pode-se perceber, por meio de um exame minucioso nesse tipo de fonte, a constatação de um imaginário político. Essa expressão é discutida por Raoul Girardet, na obra *Mitos e mitologias políticas* (1987), na qual diferentes referências textuais dariam indícios da forma como a sociedade francesa se viu em determinados contextos. Já Dolf Oehler, em *O velho mundo desce aos infernos: autoanálise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris* (1999), mostra a relação de interação e tensão entre esses fatores na produção de vários autores durante os conflitos de 1848 em Paris. Essas análises podem ser ampliadas para outros cenários e para ramos artísticos variados, pois, ao construir seus desenhos e escrever suas legendas, os caricaturistas possuíam inúmeros alicerces literários e filosóficos que se mesclavam com seus talentos para a comicidade. Assim, como se viu capítulos I e II, Raul teve uma formação múltipla, dialogando com várias áreas e, nelas, atuou com maestria. Nas suas criações, isso fica muito evidente. Entretanto, nunca é demais repetir: ele não era um fenômeno isolado. Outros caricaturistas de sua época e lugar tinham também as mesmas características. Por isso, deve-se pensar o que lhe era peculiar, quando se vê sua produção de caricaturas e textos de humor que tinham na política o seu foco central. Em primeiro lugar, o autor, como já foi colocado várias vezes, defendia a caricatura de costumes. Muitos de seus contemporâneos também fizeram uso dessa temática. Porém, ela, acentuadamente, esteve vinculada às suas criações. Os dois álbuns de coletânea de sua obra, as já citadas *Scenas da*

[117] Eu vejo algo a mais na Caricatura, um barômetro da opinião pública, um peso do estado de espírito, as circunstâncias (tradução nossa).

vida carioca, representam uma boa amostragem das opções que ele fazia como caricaturista, uma vez que, nas edições de 1924 e 1935, aparece apenas uma caricatura que pode ser considerada de cunho político. Ao lado disso, um olhar acurado para seus desenhos nas mais diferentes publicações pelas quais ele passou acentua essas escolhas intelectuais, além de opiniões de críticos de então sobre sua arte, que dão uma consistência muito significativa para destacá-lo como um caricaturista de costumes *par excellence*. Em segundo lugar, o autor era um profundo conhecedor da língua portuguesa, seja na sua fala mais erudita ou na popular, e isso lhe dava a capacidade de usar, em suas composições de humor escrito e visual, a contradição dos discursos políticos dos homens públicos. Ele notava, como poucos, aquilo que John Pocock (2003, p. 65), em *Linguagens do ideário político*, chama de "sublinguagens existentes no discurso político". O uso constante dos trocadilhos em Raul pode ser entendido como parte de uma vontade do autor em entender as múltiplas dimensões das palavras. Isso, quando aplicado à vida política, desvendava inúmeros aspectos da República e dos homens que a lideravam. Assim, do "alto dos costumes", Raul observava a vida política do país e muitos dos deputados, senadores, ministros e presidentes daquele tempo foram reproduzidos pelo seu lápis. A questão central é que a opção do autor não eliminou a política, nem a diminuiu, mas, como já foi dito anteriormente, ela foi colocada em meio às coisas comuns do cotidiano, tirando-a de uma grande narrativa e trazendo-a à mundanidade. Consequentemente, nesse deslocamento, os grandes discursos se vincularam à fala comum. Em meio a tantos, Raul buscava essas tensões. Ele não as inventou, mas estava dentro de uma tradição caricatural já bem consolidada em vários países. Entre tantas referências a serem buscadas, uma das mais emblemáticas é a famosa caricatura feita por Charles Philipon, em 1831, na qual o monarca francês Luís Felipe, em uma sequência de quatro desenhos, tem o seu rosto transformado em uma pera. Na revista *Tagarela*, Pederneiras faz uma caricatura em que o ex-presidente Campos Sales era, gradualmente, transformado em uma urna, de onde surgia, por fim, o rosto de seu sucessor, Rodrigues Alves, em uma clara referência às fraudes eleitorais vigentes no país (Figura 52).

Figura 52 - *UMA TRANSFORMAÇÃO*.



Fonte: *Tagarela* (21 de junho de 1902).

Por isso, pode-se falar de costumes políticos que se constituíam de um conjunto de práticas ligadas às coisas mais perenes das relações em sociedade. Indo por esse caminho, a caricatura – ou o humor de maneira geral – feita com viés crítico ao poder político retiraria seu véu de racionalidade (serão vistos, ainda neste capítulo, alguns exemplos em sentido contrário). São muitas as análises que poderiam servir de base para se falar da relação entre a política e a cultura. *Os reis taumaturgos: o caráter sobrenatural do poder régio, França e Inglaterra* (1924), de Marc Bloch, é um estudo fundamental para se entender os meandros da construção de um poder em que várias representações foram utilizadas na relação entre os súditos e os monarcas na Europa moderna. Décadas depois, os escritos de George Balandier, em especial *Antropologia política* (1969) e *O poder em cena* (1982), usam os mecanismos de análise semelhantes aos de Bloch, mas definem com mais precisão o lugar da política e sua relação com outras formas de poder. Essa reflexão teórica é necessária para entender as construções humorísticas feitas por Raul. A política, para ele, era parte de um conjunto de relações sociais que estava diante de outras forças. Ela aparecia em meio às linguagens múltiplas nas quais caminhou o autor. Mais uma vez, pode-se afirmar que isso não era uma exclusividade dele. Porém, sua força residia na sua qualidade de ter sido um intelectual com uma grande habilidade de lidar com as palavras e, acima de tudo, que sabia o seu valor e impacto na sociedade. Ele notava, claramente, o desalinho existente dentro do regime

republicano brasileiro. O trocadilho não era um mero jogo gracioso de palavras, mas um instrumento de entendimento das questões mais sérias da sociedade, no sentido pensado por Mikhail Bakhtin (1987).

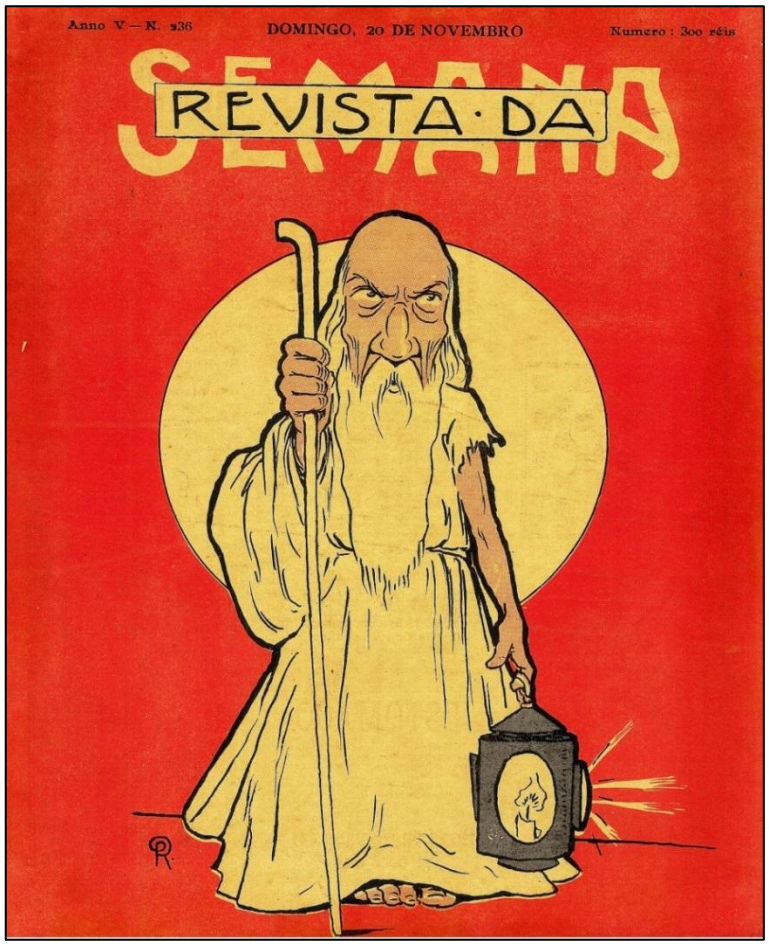
*

Em meio à censura aos órgãos de imprensa decretada pelo governo de Rodrigues Alves, por conta dos tumultos causados pela Revolta da Vacina, Raul Pederneiras criou, além de um calunga sem boca, como já foi visto, uma de suas melhores caricaturas (Figura 53), que foi publicada na capa da *Revista da Semana*. Essa edição foi lançada um pouco depois do aniversário da Proclamação da República (número de 20 de novembro) – sete dias depois do fim do movimento. Nela, Raul desenhou um homem de barbas longas e brancas, e com a cabeça calva, trajando um camisolão branco. Na sua mão direita, ele segura um cajado, e, na esquerda, uma lamparina. Um fundo vermelho é completado com uma esfera branca que representa o sol. Do início ao fim do estado de sítio, essa e outras publicações que faziam críticas mais duras ao governo ficaram sem poder noticiar o que estava acontecendo na capital do país. Por isso, nesse período, em seu conteúdo, não se vê nenhuma notícia, fotografia e caricatura que se referisse diretamente à revolta – ocorrendo insinuações mais ou menos diretas[118]. Porém, havia estratégias para mostrar aos seus leitores a impossibilidade de se expressar com mais liberdade. A imagem do já referido calunga sem boca era acompanhada pela de uma bela jovem, desenhada por Amaro Amaral, com roupas típicas da *belle époque* e segurando uma caneta tinteiro gigante, que se questiona: "Pergunta Innocente - Obteremos a nossa liberdade daqui a seis dias?" (REVISTA DA SEMANA, 11 de dezembro de 1904). Naquela semana, o Brasil comemorava 15 anos de regime republicano e os problemas da imprensa para a obtenção de informações diante dos conflitos que envolviam as forças governamentais não eram novos, levando-se em consideração os abalos causados pela Revolução Federalista, pela Revolta da Armada e pela Guerra de Canudos. Isso demonstra

[118] Nas *Cartas de um tabaréo*, citadas no capítulo I, Bermudes faz uma referência bem sutil e irônica à censura durante e nas semanas seguintes à revolta: "Adeus compadre; notícias políticas... depois" (REVISTA DA SEMANA, 11 de dezembro de 1904). Na edição seguinte, ele usa jogos de palavras para falar sobre o estado de sítio: "Neste sitio nada nos seduz. Temos ido ao jardim dos desfalques, á horta dos estelionatos, ao pomar das pronuncias, ao carramanchão da impunidade, onde dansam quadrilhas; á latada do *habeas corpus*, ao açude das prisões, onde se encontra muito peixe muido. Todos esses logares estão em taes condições, que sómente para vermos se encontrávamos alguma distracção os percorremos". Mais à frente, ele conclui: "Que tédio, seu compadre. E dizer-te que ainda temos que passar mais um mez nesta situação!... A este sitio prefiro a tua fazenda; por isso, peço te que tenhas sempre sellado o macho ruço, porque, qualquer dia, raspo-me daqui e então conversamos melhor. Lembranças e espera-me. Teu Bermudes" (REVISTA DA SEMANA, 18 de dezembro de 1904).

que, para os homens de imprensa da época, a experiência de driblar restrições em suas atividades não era propriamente uma novidade. O personagem elaborado caricaturalmente por Raul era Diógenes de Sínope. Desenhá-lo, em meio a tantos conflitos, e lançá-lo especificamente naquele contexto, constituiu-se em uma crítica política de extrema contundência. Em uma de suas imagens mais conhecidas, o filósofo grego aparece andando durante o dia pelas ruas de Atenas, com uma lamparina acesa, em busca de homens honestos. Raul, dono de uma formação intelectual sofisticada, conhecia muitos pensadores da Antiguidade. Como se viu no capítulo anterior, a melhor fonte para se ter uma ideia do nível de erudição de Raul Paranhos Pederneiras são as citações em seus inúmeros textos de natureza bastante variada. Como era próprio do autor, ele conseguiu, nessa criação, juntar aspectos eruditos com as novas linguagens visuais que se impunham cada vez mais no início do século XX.

Figura 53 - *Em busca de homens honestos*.



Fonte: *Revista da Semana* (20 de novembro de 1904).

*

Bem antes desses dias agitados, Raul, como outros jornalistas e caricaturistas, empenhou-se, com muita veemência, nas críticas diante da questão da vacina obrigatória. O alvo central das caricaturas das revistas de humor e jornais do Rio de Janeiro era o médico Oswaldo Cruz, responsável por todo o programa de saneamento da capital. O projeto havia sido apresentado no Congresso quatro meses antes do início da revolta, que eclodiu no momento da publicação do decreto que a regulamentava. Durante esse tempo, Oswaldo Cruz e a vacina obrigatória foram alvos de uma campanha intensa por parte dos caricaturistas e dos órgãos de imprensa aos quais estavam vinculados. Curiosamente, Oswaldo arquivou todas as caricaturas das quais foi tema, mesmo as mais ofensivas. Essa documentação foi publicada em 1971, com o título *A incompreensão de uma época: Oswaldo Cruz e a caricatura*, tendo sido organizada por Edgar de Cerqueira Falcão. Nela, veem-se, claramente, três etapas de desenvolvimento de sua representação caricatural. A primeira, quando seu nome torna-se conhecido e tem-se, em torno da vacina, todo um conjunto de conflitos políticos e sociais. A segunda tem como foco a revolta em si. Nessas duas primeiras, ele é duramente alvejado. Na terceira, enfim, ele tem a sua imagem restaurada, cuja motivação foi o recebimento de uma medalha de ouro no Congresso de Higiene e Demografia, ocorrido em Berlim, no ano de 1908. Os mesmos que antes o atacavam passaram a exaltá-lo. Raul foi um deles.

Há, nessa coleção de caricaturas de Oswaldo Cruz, várias composições feitas por Raul. Em uma delas (Figura 54), o artista fez algo semelhante àquela que foi apresentada acima. Ele utilizou algo da tradição cultural do Ocidente, dialogou com as linguagens artísticas contemporâneas e fez sua crítica. Nela, aparece um homem de chapéu sentado em um balde. O personagem toca um instrumento de sopro e a música que sai dali é bastante atraente para um rato, de tamanho bem avantajado, que olha, com uma atenção hipnótica, a curiosa apresentação. Nesse desenho, Raul Pederneiras lança sua carga humorística e atinge diretamente a forma como era combatido o número assustador de roedores que infestavam o Rio de Janeiro. O animal aparecia como símbolo da sujeira e da falta de higiene que a reforma urbana queria destruir.

Porém, o uso de uma canção para atrair ratos é uma referência ao conto medieval alemão chamado *O flautista de Hamelin* (que foi reescrito pelos irmãos Grimm, no século XIX). Nele, há o relato de um personagem que é contratado pelos habitantes dessa pequena cidade alemã para usar a sua flauta mágica com o intuito de atrair, hipnoticamente, os temíveis seres para fora das muralhas. Por esse serviço, o flautista receberia uma boa quantia em dinheiro. O músico-mágico cumpre sua missão, levando os ratos para o rio Weser, provocando, desse modo, um afogamento coletivo. Contudo, ao tentar receber seu pagamento,

ele é vítima de um calote da cidade. Como vingança, o flautista usa, mais uma vez, suas habilidades mágico-musicais para atrair e desaparecer com todas as crianças de Hamelin.

Com o nome de *Tudo passa sobre a terra...*, Raul usa uma legenda que expressa ironicamente os anseios modernizantes, que, em contrapartida, adotavam métodos poucos ortodoxos para caçar os roedores urbanos (eles eram capturados à força, colocados em baldes e levados para serem mortos em instalações criadas pelo governo). Como os ratos iriam acabar, fruto das promessas da política higienizadora, ocorreria então: "A morte de uma industria florescente..." (FALCÃO, 1971, p. LXVI).

Figura 54 - *TUDO PASSA SOBRE A TERRA...*



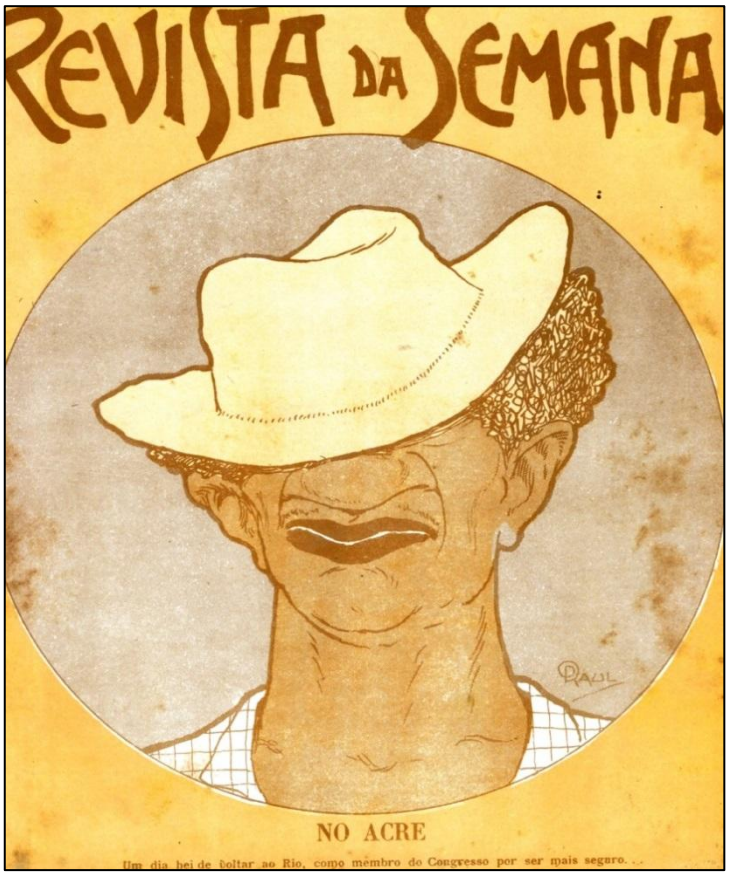
Fonte: Falcão (1971, p. LXVI).

*

Ainda no contexto da revolta, o autor observaria uma de suas consequências mais cruéis, que foi o desterro dos participantes do processo. Nicolau Sevcenko aponta os cadetes, com formação positivista, e os monarquistas, como os dois principais grupos de elite que, durante a metade do governo de Rodrigues Alves, fizeram uma dura oposição. Eles tentaram catalisar a insatisfação popular fruto da imposição vacina. O movimento teve a participação de elementos de elite e das camadas mais pobres. Os dois lados sofreram punições, porém as mais duras recaíram sobre os setores populares. A ideia de enviar insurgentes para o Acre (região recém-anexada ao país) aparecia como medida punitiva simbólica de isolar, em um lugar distante das regiões centrais do Brasil, elementos considerados pouco adaptáveis aos

ideais de civilização que surgiam nos discursos dos setores privilegiados[119]. Ao lado disso, as questões práticas eram também fundamentais, pois muitos deles foram punidos com o trabalho nos seringais e na construção da ferrovia Madeira-Mamoré[120]. Ao perceber essas contradições, Raul cria uma capa para a *Revista da Semana* (Figura 55), na qual o líder da facção popular do movimento, o estivador e capoeirista Horácio José da Silva, mais conhecido como Prata Preta, aparece no Acre, local para onde havia sido deportado, e afirma: "Um dia hei de voltar ao Rio, como membro do Congresso por ser mais seguro..." (REVISTA DA SEMANA, 11 de dezembro de 1904).

Figura 55 - *No Acre*.



Fonte: *Revista da Semana* (11 de dezembro de 1904).

*

[119] Paulo Alves (1997, p. 36), em *A verdade da repressão: práticas penais e outras estratégias na ordem republicana: 1890-1921*, faz uma análise das leis punidas com degredo no Brasil. Segundo ele, o Código Criminal do Império, que uma parte continuou a vigorar na República, determinava punições seja para estrangeiros indenizáveis, seja para revoltosos: "Os condensados à pena de desterro, conforme previa o artigo 52, eram levados também para os pontos extremos do país, como o amazonas, o Rio Branco e o Acre".

[120] Laura Antunes Maciel, em *A nação por um fio: caminhos, práticas e imagens da "Comissão Rondon"* (1998), fala de deportados da Revolta dos Marinheiros e de outros tipos de deportados que foram enviados para a região amazônica, para que uma parte significativa desses fosse utilizada em formas de trabalho forçado na Madeira-Mamoré, na expansão do sistema telegráfico e nos seringais.

Como ensina Pierre Bourdieu (2009, p. 52): "A política é o lugar, por excelência, da eficácia simbólica, acção que se exerce por sinais capazes de produzir coisas sociais e, sobretudo, grupos". A caricatura, como elemento de crítica social e tentativa de expressão da realidade, encontrou, no século XIX e nas primeiras décadas do século XX, um momento de expansão em vários lugares do mundo. O desenvolvimento das técnicas tipográficas e o crescimento de revistas ilustradas e do público leitor contribuíram muito para isso. A ascensão de novas linguagens escritas e visuais deu à caricatura um poder de penetração em diferentes grupos sociais (vide o fascínio de Oswaldo Cruz pela sua própria imagem). John Grand-Carteret, jornalista e historiador francês, foi um dos primeiros a perceber a força que essa expressão artística tinha para o entendimento das tensões de diferentes contextos. O autor organizou mais de 50 coletâneas, entre 1885 e 1929, e, em boa parte delas, a caricatura foi usada na discussão de questões distintas, como a moda, a música e as representações do universo feminino e o da homossexualidade[121]. No entanto, as caricaturas que retratam os processos e os personagens políticos são as mais interessantes de serem observadas neste momento da discussão. *Crispi, Bismarck et la Triple-Alliance en caricatures* (1891), *Verdun, images de guerre* (1916), *Bismarck en caricatures* (1890) e *Napoléon en images: estampes anglaises (portraits et caricatures)* (1895) são bons exemplos desses modelos. Nas duas últimas, Grand-Carteret realiza o que poderia ser chamado de uma espécie de biografia caricatural. Ao buscar esse tipo de imagem relacionada ao Chanceler de Ferro, ele mostra como jornais e revistas de diferentes países o viram. Em tempos de rivalidades internacionais que desembocaram em guerras, esse método do autor produz um olhar de época bem interessante. Quanto ao corso, o autor usa as produções caricaturais inglesas para analisá-lo, o que torna também interessante diante do fato de eles terem sido os grandes obstáculos para as ambições francesas durante o seu período de poder. Nessas biografias caricaturais, os dois personagens citados são mergulhados em um conjunto de representações positivas e negativas, permeadas por símbolos das identidades nacionais – ou sentimentos em torno deles[122] – ou dos regimes políticos de diferentes países. Essas percepções são amplamente usadas por caricaturistas brasileiros que transformaram os símbolos nacionais em

[121] A obra de John Grand-Carteret foi muito bem analisada na edição de número 5 da revista *Ridiculosa*, lançada em 1998.

[122] Aqui, é possível evocar a ideia de comunidade imaginada discutida por Benedict Anderson, em *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo* (2008). Assim, o autor a define: "Ela é *imaginada* porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouviram falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles" (ANDERSON, 2008, p. 32).

personagens: a *República*, a *Presidência*, a *Câmara*, o *Senado*, entre outros, interagindo com os principais atores políticos da época.

*

Na sua jornada por diferentes linguagens, Raul Pederneiras, o poeta, ligou-se ao simbolismo. Como foi analisado no capítulo II, isso pode ser comprovado na sua admiração por Cruz e Souza, que ele deixa claro em *A mascara do riso: ensaios de anatomo-phisiologia* (1917), bem como na homenagem ao mesmo autor ao ilustrar o poema *Acrobata da dor*, em uma das edições da *Revista da Semana* (28 de fevereiro de 1904). Na Introdução do *Panorama do movimento simbolista brasileiro* (1952), de Andrade Muricy, é afirmado que essa corrente artística levava seus adeptos a uma interiorização dos sentimentos e a uma busca constante da subjetividade. Entretanto, isso não eliminava as preocupações com o social e o político. As caricaturas feitas por Raul, que na sua maior parte olhavam o homem comum, no cotidiano, suas linguagens e dificuldades diárias diante de uma modernidade que se impunha, têm, sem dúvida, uma característica bastante subjetiva. Quando se trata das questões de ordem político-institucional, ele as trazia, na maior parte das vezes, para esse universo. A maneira como ele criticou a postura do governo durante a Revolta da Vacina com uma homenagem caricatural a Diógenes deixa isso evidente. Portanto, a política e os políticos tinham um nível elevado de subjetividade em seus pensamentos e ações. Mais uma vez, é necessário afirmar: Raul não foi o único caricaturista e escritor ligado ao humor a fazer isso, outros usavam estilo e técnica semelhantes. Contudo, a já referida capacidade e vontade de experimentação do autor em linguagens artísticas e intelectuais tão distintas dão à sua obra um caráter bastante peculiar. Desse modo, é necessário analisar como Raul via a prática política existente nas décadas iniciais da República. Suas publicações em *Fon-Fon!* são de grande importância para se entender isso. Como também já foi discutido no capítulo anterior, aquela publicação em que, em especial nos seus momentos iniciais, boa parte de seus colaboradores eram ligados ao simbolismo, permitiu não só a Raul, mas a Calixto Cordeiro, Luiz Peixoto e outros autores criarem caricaturas e textos de grande criatividade, somados a um olhar bastante questionador sobre os valores técnicos e positivistas que se mostravam hegemônicos. Além da futilidade dos setores privilegiados daquela sociedade. Na edição de 11 de maio de 1907, há uma caricatura de Raul dividida em três quadros, intitulada *Legisladores*. Nela, aparecem dois homens, um alto e bem trajado, o outro baixo e aparentando pobreza. O primeiro seria um

político, e o segundo, um homem humilde do povo. A legenda que a acompanha procura mostrar o desenvolvimento da relação entre esses dois personagens:

> 1- Antes da eleição (na província)
> Na camara eu serei o defensor dos interesses do Estado. Hei de baterme ferozmente para que a Federação seja uma realidade, seja a consolidação do Ideal republicano.
>
> 2 - Depois de eleito (na Capital)
> Hoje não posso ir a sessão, tenho um delicioso rendez-vous com dois olhos negros tentadores.
> - Olha, é natural que eu não possa ir tão cedo á sessão. Preciso descansar um pouco. Vou fazer uma estação de aguas em Caxambu durante três mezes, e depois sigo para a Europa, numa pequena viagem de recreio de ... dous annos.
>
> 3 - No fim da legislatura (Noticia dos jornaes)
> - "Chegou hontem da Europa Sr. Deputado Beltrão, que foi recebido por grande numero de amigos e conhecidos. S. Ex. volta amanhã mesmo para o seu Estado natal, afim de tratar de sua próxima eleição.
>
> (*Se cette histoire vous embête, nous allons la recommencer*)[123] (FON-FON!, 11 de maio de 1907).

Nota-se, na visão de Raul, a característica cíclica dessa relação que começava com o aparente interesse pelas coisas da nação para conquistar o eleitor, passava pelo posterior afastamento e, por fim, o retorno ao início do processo. O que chama a atenção é um grau elevado de passividade popular diante de elites altamente despreocupadas com as demandas sociais, ao ponto de esses episódios repetirem-se outras tantas vezes, como indica o final, ao citar uma passagem da canção popular francesa *Il était un petit navire*: "*Se cette histoire vous embête, nous allons la recommencer*"[124]. Juntamente com isso, fica muito claro o descompasso entre princípios e ações, finalidades das instituições e seu divórcio de grande parte dos brasileiros de então, compromissos públicos e interesses privados. No texto, há a preocupação em mostrar o uso de um discurso no qual os ideais republicanos eram exaltados, para, em seguida, serem jogados de lado. As palavras e seus amplos sentidos são fundamentais para entender a obra conjunta do autor. Assim, os políticos, as instituições e a massa populacional eram alvos de uma visão que, aparentemente, o transformava em um pessimista. Nesse ponto, volta-se a algo já discutido no capítulo I. Ali, a modernização do espaço urbano colocava à prova as suas esperanças. Aqui, por sua vez, olha-se para as expectativas políticas que ele possuía. As duas temáticas estão umbilicalmente ligadas e, sem os devidos cuidados, até podem se confundir. Como no primeiro caso, as respostas

[123] Se esta história lhe diverte, nós podemos recomeçá-la (tradução nossa).
[124] Ele era um pequeno navio: Se esta história lhe diverte, nós podemos recomeçá-la (tradução nossa).

encontradas por uma leitura que se proponha a ir além da superfície podem surpreender. O Raul, pessimista em muitas caricaturas sobre a reurbanização do Rio, declarou-se otimista na coluna *Cafunes*, ao tratar da mesma questão – apesar da ressalva quanto à forma como o processo estava caminhando. Sua postura quanto a isso pode ser vista como pendular. No entanto, há mais elementos. Raul, como outros caricaturistas de sua geração, percebia que a sua atividade não era, necessariamente, produzir uma arte do riso. O francês Paul Gaultier, em *Le rire et la caricature* (1906), faz reflexões interessantes sobre isso. Nessa obra, especificamente no capítulo *Le pessimisme de la caricature*, há uma análise da produção caricatural de Jean Louis Forain (que tinha nos costumes o seu material predileto de reflexão[125]). Foram inúmeros os aspectos da vida em sociedade nos quais esse artista expressava seu pessimismo. No que diz respeito à política, ele escreve:

> [...] *insiste complaisamment sur lês mensonges de la vie politique. Sous l'agitacion des partis, il dénonce la mêlée des intérêts, la préocupation exclusive des élections futures, l'assaut des sollicitations de tout espèce, les marchandages de tout genre* [...][126] (GAULTIER, 1906, p. 189).

O caricaturista francês nasceu em 1852 e teve quase o mesmo tempo de vida de Raul Pederneiras. Ele viu processos políticos como o Segundo Império, a expansão imperial na África e na Ásia, a Comuna de Paris, a Guerra Franco-Prussiana, a Terceira República, o Caso Dreyfus, a Primeira Guerra Mundial e as crises dos anos de 1920, sem falar, é claro, de outros processos do mundo daquele tempo. Todavia, são experiências políticas específicas e bem diferentes do cenário que Raul acompanhou mais de perto. Na interessante entrevista concedida por J. Carlos à *Revista da Semana*, ele fala das características das caricaturas europeia e brasileira, dizendo:

> Entre nós sempre foi diferente. A caricatura nunca foi tão violenta como na Europa, onde era anarquista, visando violentamente uma revolução social.
> Creio que o nosso caricaturista mais violento foi Angelo Agostini. Aliás, no tempo do Império, não foi o único. A caricatura era por vezes bem violenta, tendo como principal objetivo a abolição da escravatura. E parece que, neste sentido, obteve os resultados desejados, pois a escravatura foi abolida em nosso país (REVISTA DA SEMANA, 26 de agosto de 1944).

Vale perguntar: os pessimismos de Raul e Forain também seriam de naturezas distintas? Pode-se responder positivamente, pois, além das distâncias entre os dois países, o

---

[125] Isso pode ser constatado na coletânea feita em homenagem ao autor, no livro *Jean Louis Forais: les moeurs* (1908). Na obra *La comédie parisienne, deux cent cinquante dessins* (1892), feita pelo próprio caricaturista, é possível ver o cotidiano dos habitantes da capital francesa, em seus múltiplos aspectos.

[126] [...] Insiste gentilmente nas mentiras da vida política. Sob a agitação dos partidos, ele denuncia a mistura de interesses, a preocupação exclusiva de futuras eleições, o ataque de solitações de toda espécie, a barganha de qualquer tipo [...] (tradução nossa).

brasileiro tem criações que o afastariam de tais atitudes intelectuais, sendo mais tortuosa a observação de sua obra em conjunto.

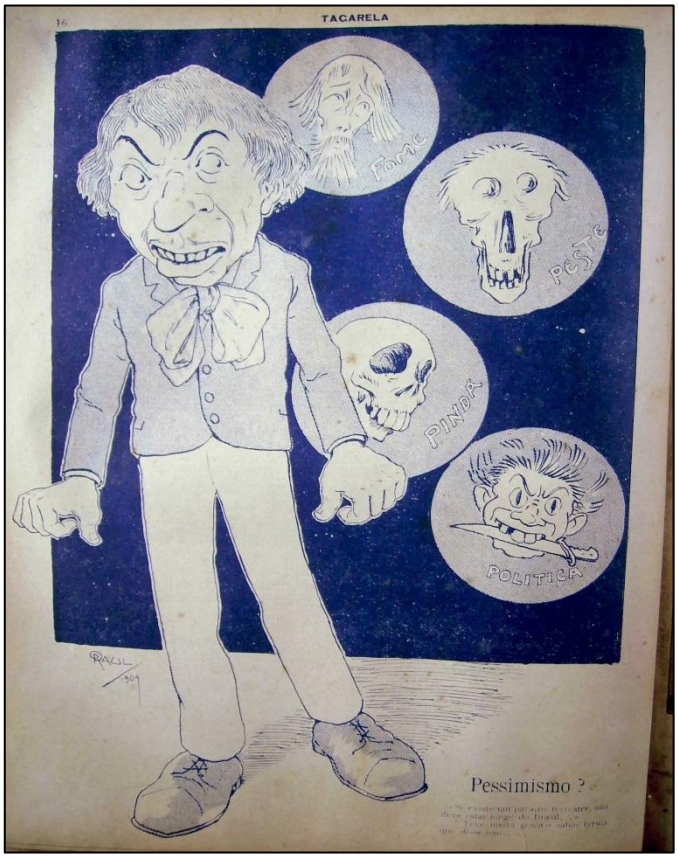
Uma última questão em torno disso é entender algo perturbador e de difícil resposta: o uso de um tema que remonte ao pessimismo teve uma intencionalidade pessimista, ou seja, de gerar no leitor desesperança, medo, angústia, reflexão? Raul estava pessimista no calor da hora da produção de determinado desenho? Ou mesmo que pessimista, terá gerado a obra caricatural alguma forma de riso (seja suave, alegre, sardônico, sinistro ou filosófico) no seu amplo conjunto de leitores? Essas indagações, em si, são respostas, uma vez que exibem uma fronteira tênue e tensa entre esses sentimentos em um momento de grandes transformações globais.

Ver-se-á, nas próximas páginas, muitos pessimismos de Raul, mas também momentos de entusiasmo nacionalista, socialista, pan-americanista, anti-imperialista, antiamericano e fascista.

Antes de retornar à *Fon-Fon!*, é interessante realizar uma rápida visita às páginas de *Tagarela* e mostrar uma caricatura que reforça essa discussão, na qual Raul vai direto ao tema que vêm aparecendo nas últimas linhas. Com o título interrogativo de *Pessimismo?* (Figura 56), ele desenha uma figura que remete aos tipos geralmente usados para representar o Zé Povo. O personagem olha assustado para quatro esferas nas quais aparecem rostos que parodiam os cavaleiros do apocalipse. Os dois primeiros correspondem à versão original, *Fome* e *Peste*, que representam, respectivamente, a situação da seca no Ceará e os surtos de várias epidemias pelo Brasil. Já as outras duas vão além. A *Pinda* (pindaíba) mostra a situação de carências dos pobres do país, e a *Politica* aparece com uma faca entre os dentes, apontando para as práticas de violência que marcavam as relações de poder na República. Na legenda, Raul coloca uma frase que lembra o trecho de uma das cartas de Américo Vespúcio: “‘Si ‘existe um paraizo terrestre, não deve estar longe do Brazil’ Teve muita graça o sábio lyrico que disse isso” (TAGARELA, 28 de janeiro de 1904).

As opções que ele abraçava em suas criações pelos homens e mulheres comuns vêm ficando mais evidentes a cada página. Pederneiras, é sempre bom frisar, via as caricaturas dos homens políticos como: “physionomias ‘ingratas’ ao lápis”. Isso será parcialmente desmentido mais à frente, quando surgirá seu perfil mais engajado, seja como caricaturista, cronista, presidente da ABI ou mesmo como candidato a um cargo político na segunda metade dos anos de 1920. Por enquanto, ainda é importante ver mais sobre o seu olhar de crítico para a vida política de seu tempo.

Figura 56 - *Pessimismo?*



Fonte: *Tagarela* (28 de janeiro de 1904).

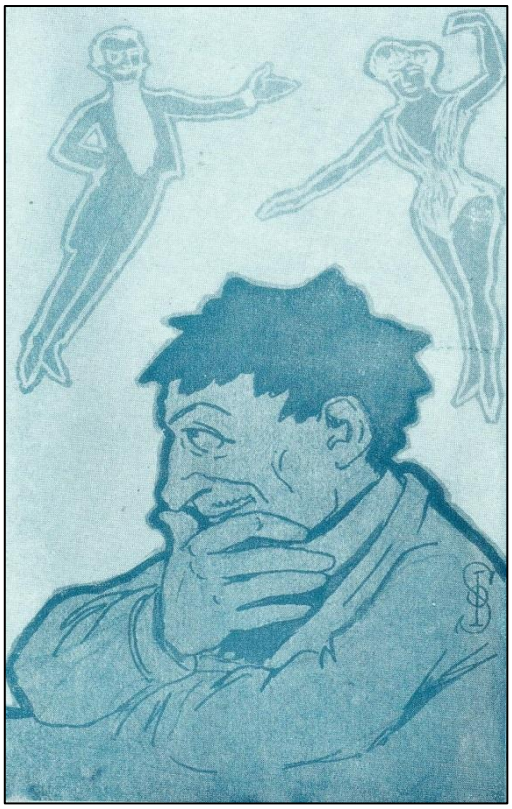
Voltando para a *Fon-Fon!*, vê-se o Zé Povo em diferentes situações diante dos poderes da República. Nos dois trabalhos seguintes, as contradições dos discursos e práticas políticas, observadas acima, ficam evidentes no uso que o autor faz do personagem, tentado entender como um homem do povo observava as altas esferas de poder no país. Porém, na terceira e última, vários desses homens comuns aparecem esmagados pela política. As contradições das instituições do país por meio de uma troca de posições entre lugares ficam muito sólidas na versão do Zé Povo de Raul. Em *Pra onde?* (Figura 57), lê-se:

> *Zé Povo* - Palavra de honra, que estou embaraçado. Ha agora tantos divertimentos e tão bons, tão convidativos, que não sei mesmo qual preferir. Posso ir á Camara deleitar-me com o... silencio do Pedro de Carvalho; posso ir ao Senado enthusiasmar-me com a eloquencia do... Indio do Brasil, ou posso ainda ir ao Conselho Municipal saborear a phrase elegante e correcta do Felippe Nery.
> Além disto, tenho os espectaculos variados do *Moulin*, as pilherias das farças do *Palace-theatre* e a opera séria do S. Pedro. Onde ir? Já sei. Vou á Camara e depois ao Conselho; é mais barata e... dorme-se mais á vontade (FON-FON!, 15 de junho de 1907).

Os espaços políticos institucionais e os de passeio misturam-se nas concepções do personagem, ao ponto de, no final, ele optar pelo "entretenimento" da Câmara e do Conselho

Municipal, pois, além das suas impossibilidades financeiras de entrar nos teatros, na ópera e nas casas de espetáculo, ele poderia dormir com mais facilidade, demonstrando, assim, um claro sinal de como eram, ao mesmo tempo, enfadonhos e pouco acessíveis esses discursos para o povo[127].

Figura 57 - *Pra onde?*



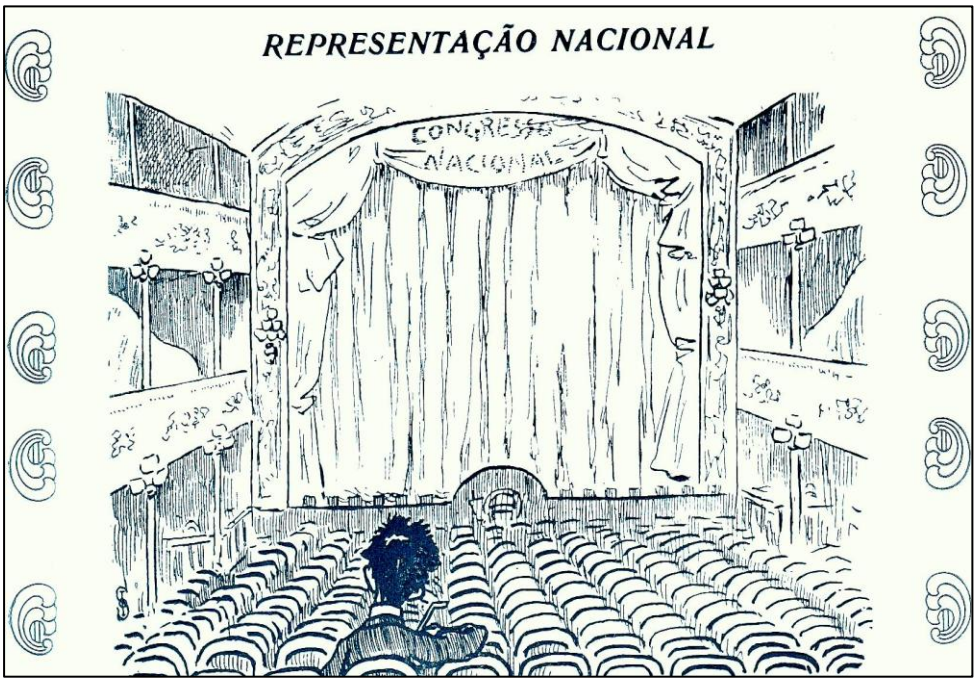
Fonte: *Fon-Fon!* (15 de junho de 1907).

Em outra criação de Raul, que vai na direção dessa última, com o título de *Representação nacional* (Figura 58), o Zé Povo aparece em um espaço que mistura aspectos de um teatro e do Congresso Nacional. Ali, sentado como um espectador, em um espaço onde não se vê mais ninguém, ele aguarda o início da sessão (ou da peça), com muita impaciência:

> ZE' POVO - Está na hora! Está na hora! Então, isto começa ou não começa? Eu já estou caceteando de esperar. Está na hora; está na hora! Paguei a entrada ha muito tempo e se não ha espectaculos restituam-me o cobre. Está na hora! (FON-FON!, 15 de junho de 1907).

[127] Uma análise com muito humor sobre discursos cansativos é feita por França Junior, no livro *Folhetins* (1915). Com o nome de *Massantes*, o autor mostra os discursos jurídicos, poéticos, políticos e outros em que o ouvido dos interlocutores são altamente agredidos.

Figura 58 - *REPRESENTAÇÃO NACIONAL*.



Fonte: *Fon-Fon!* (15 de junho de 1907).

Por fim, uma caricatura que ajuda a entender a visão de Raul sobre a política mostra uma multidão de homens lançados ao chão, tendo uma mulher de corpo avantajado e rosto com traços monstruosos esmagando-os (Figura 59). Essa personagem usa um vestido no qual aparece o nome *Política*. Mais distante, no lado esquerdo da cena, outro personagem, com as vestes tradicionais da morte, identificado como *A febre*, pergunta à primeira: "ó colega, deixa um pouco de tasca para mim!" (FON-FON!, 15 de junho de 1907). O cenário onde *A Política* está localizada é identificado como o Acre, em uma clara referência às questões já citadas das deportações de revoltosos que ocorreram durante os distúrbios em torno da questão da vacina obrigatória e que, mais à frente, iriam aumentar com a Revolta dos Marinheiros. *A Peste*, ao longe, refere-se às muitas mortes causadas por diferentes epidemias que ocorriam na capital federal e em outros lugares do país. A semelhança – no diz respeito apenas ao conteúdo – com o desenho que ele fez três anos antes em *Tagarela* é muito grande (vide Figura 56). Raul vê uma espécie de pacto sinistro entre os dois personagens, ao ponto de o segundo pedir à primeira uma "tasca" dessas vidas. Segundo o dicionário de gírias escrito pelo próprio autor, "tasca", no sentido ali colocado, seria um pedaço, um bocado (PEDERNEIRAS, 1922).

Figura 59 - *No Acre*.



Fonte: *Fon-Fon!* (15 de junho de 1907).

O sentimento pouco animador de Raul sobre a prática política existente no país e em relação à República é evidente. O desgaste em torno do regime pode ser bem exemplificado em uma caricatura com um título mais que revelador: *Desilusão*. Nela, aparece um antigo entusiasta da propaganda republicana, Lopes Trovão[128], uma personagem identificada como *A República*, caracterizada por uma mulher idosa e obesa, e outros políticos daquele tempo. Na legenda, Lopes Trovão afirma: "Coitada! Era tão bonita no tempo da propaganda" (FON-FON!, 14 de setembro de 1907).

Em *Um dia de todos os Santos... Políticos*, Raul aproveita o fato de essa data religiosa ter sido celebrada recentemente, para realizar os seus tradicionais trocadilhos. Na cena, o Zé Povo está diante de políticos e diz: "Festejei tambem este dia glorioso. O Calendario Catholico manda festejar todos os Santos, mesmo os... de páo ôco. Por isto, eu não podia esquecel-os. Tambem levei dinheiro para a cêra" (FON-FON!, 09 de novembro de 1907).

A capa da edição seguinte (com o título *A Política*) revela mais elementos da maneira como o autor via o estado de coisas no país. Seus sentimentos continuavam semelhantes aos dos exemplos anteriores. Contudo, a ideia de República aparece, desta vez, com observações

[128] Lopez Trovão foi deputado constituinte. Seu estilo foi sempre desafiador e inflamado. Há um registro dos debates que mostra a sua visão da política do país logo no início do regime: "Infelizmente na vida publica de nosso paiz e, sobretudo de presente, as nossas intenções nem sempre valem pelo que são, mas pelo que querem que elas pareçam" (TROVÃO, 1891, p. 67).

fundamentais, pois não é o regime em si que provoca as críticas do autor, mas os homens e a maneira de conduzi-lo são seus maiores problemas. *A República*, representada por uma mulher, aparece entre dois homens que seguram, em cada uma de suas mãos, um punhal. Ela, desesperada, apela:

> Santo Deus de Misericordia! Quando acabarão estas brigas, estas ameaças, estas conspirações? Quando me deixarão viver em paz, sem sustos, sem terrores, sem pezadelos? Do que eu preciso para ostentar todo o meu valor, toda a minha gloria, não é de lutas, não é de ódios, não é de politica; é de Paz, é de concordia, é de trabalho.
> Senhor Deus de Misericordia, dae-lhes juizo, dae-lhes juízo (FON-FON!, 16 de novembro de 1907).

Essas manifestações do pensamento de Raul podem ser explicadas pelo contexto em que ele estava inserido. Ali, dava-se a cristalização de uma estrutura política que duraria até a Revolução de 1930. A Política dos Governadores, o Convênio de Taubaté, o distanciamento entre a realidade do país e a dos políticos, além de uma gigantesca marginalização do povo, levaram o autor a essas percepções. A política da forma como ela era exercida não seria uma solução para os problemas da maioria e não desencadearia os potenciais da República, como o autor dá a entender na citação acima. As imagens criadas por Raul podem ser plenamente observadas dentro de uma tradição historiográfica sobre esse período, que vai de Assis Cintra, em *Os escândalos da Primeira República* (1936), a José Murilo de Carvalho, em *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi* (1987). A tensão entre as possibilidades de um modelo político e a sua não realização está presente nas caricaturas e nos estudos históricos posteriores.

*

Como era próprio do estilo de Raul Pederneiras, a interação entre o personagem, seu modo de falar, seus gestuais, sua personalidade e suas características físicas era permeada por um conjunto bem sutil de trocadilhos ou situações em que os lugares sociais eram alterados. Semelhante à coluna *Cafunes*, da *Revista da Semana*, citada no capítulo I, que revelou muito sobre a maneira como o autor pensava sobre várias questões (independentemente da tendência editorial da publicação), outra coluna, desta vez na *Fon-Fon!*, ajuda a entrar nos caminhos movediços da crítica sociopolítica que ele possuía, somada ao seu estilo e suas preocupações sobre a forma como as elites governavam o país. Com o título bastante revelador de *Os nossos Grandes Homens na intimidade*, Raul trouxe ao leitor da época, por meio do humor, as fronteiras tênues existentes entre o público e o privado. Com caricaturas e textos, ele fez uso

de histórias anedóticas que circulavam no Rio de Janeiro sobre como seria a vida no recinto do lar de figuras relevantes da política nacional de então. Essa coluna surge em 1908 e, como era próprio do caráter experimental dessas publicações, durou apenas quatro edições, dos dias 15, 22 e 29 de agosto e 19 de setembro. Nelas, respectivamente, apareciam as vidas íntimas de Afonso Pena, Joaquim Murtinho, Pinheiro Machado e David Campista. No lançamento dessas reportagens caricaturais, Raul diz:

> *Fon-Fon* bem comprehende a missão bisbilhoteira do jornal moderno e sabe que hoje, á curiosidade do leitor já não basta a exibição externa da vida, nem o simples conhecimento exterior das grandes individualidades nacionaes.
> O leitor de hoje, não se contenta em *ler*, em *ver* somente; quer mais, exige que o jornal moderno penetre nas intimidades e depois venha contar-lhe o que viu, o que se passa, o que se sente lá dentro.
> Ora, *Fon-Fon* comprehende perfeitamente a necessidade desta bisbilhotice e é por isto que inicia hoje a sua nova secção - *Os nossos grandes homens na intimidade*.
> Naturalmente, *Fon-Fon* não levou a sua curiosidade a ponto de se intrometter nos habitos ou nas... necessidades caseiras de cada um.
> Insinuou-se na sua intimidade e apanhou-lhes um gosto, um habito, ou uma predileção, emfim, um sentimento ou um movimento qualquer, que os nossos *deuses* actuaes, só exhibem, quando despidos (salvo seja) das suas funcções officiaes (FON-FON!, 15 de agosto de 1908).

Diante dessa citação, pode-se pensar em questões próprias dos estudos sobre a intimidade e a vida privada no mundo moderno[129]. Elas estão presentes em Raul, seja em suas crônicas ou caricaturas, e serão mais discutidas e teorizadas daqui a alguns instantes, pois, apesar dessas dimensões histórico-sociais surgirem no autor, há outra que é muito mais evidente nele: os costumes. Ele mostra que, ao sentir curiosidade sobre a intimidade de figuras públicas, o leitor, por meio do jornalista, quer ver o que elas fazem quando não estão em suas atividades normais. Ou seja, vê-los como homens comuns, cotidianos. O presidente Pena é assim colocado em meio às coisas comuns:

> Hoje, por exemplo, *Fon-Fon* apresenta-lhes em primeiro lugar (*á tout seigneur*...) o venerando e querido Sr. Dr. Affonso Penna, na flagrancia de uma de suas maiores predilecções caseiras.
> S. Ex. é um decidido amador de Passaros. E póde-se dizer mesmo que, depois da complicada Sciencia financeira, a ornithologia é a sua maior paixão.
> Não se contenta S. Ex. em cultivar esta paixão pelas aves, vae além, adora também as gaiolas, demonstrando assim a generosidade e o sentimentalismo da sua grande Alma de mineiro.
> De manhã, empóz a consoladora chicara de café, mesmo antes da leitura dos jornaes, S. Ex. enverga o seu *chambre* caseiro e sae a visitar o reino humilde dos seus subditos alados e... das suas gaiolas de arame.

[129] *História da vida privada no Brasil* (1998), v. 3, organizada por Nicolau Sevcenko, mostra, em diversos estudos, esse espaço histórico temporal e faz uma constante relação com a vida social e política do período. Portanto, as questões levantadas por Raul Pederneiras nesse texto são de grande pertinência para se compreender aspectos do período.

> E' alli que S. Ex. esquece, os dissabores do mundo e as agruras da politica, na companhia musical daquelles vassallos fieis.
> E' rica e notavel a collecção ornithologica do S. Ex., sendo tambem preciosa a de gaiolas, porque S. Ex. estabeleceu entre a ave e a gaiola uma verdadeira solução de continuidade, de modo que uma se torna indispensavel á outra.
> *Fon-Fon* teve a felicidade de apanhar-lhe o *instantaneo*, na ocasião em que S. Ex. assoviava a celebre *Maria Cachucha* diante de uma linda graúna, que lhe enviou ultimamente do Ceará, o fecundo Dr. Nogueira Accioly.
> Está, portanto, denunciada aos quatro ventos da popularidade, esta linda e innocente predilecção do Dr. Affonso Penna.
> E que S. Ex. nos desculpe a irreverencia (FON-FON!, 15 de agosto de 1908).

No texto, Raul destaca os aspectos e gostos rurais do presidente em sua vida privada. Os pássaros em gaiolas de arame, estar acompanhado de uma xícara de café e o assovio de uma canção muito tradicional do século XIX, chamada *Maria Cachucha*. Todos esses fatores aparecem como um refúgio do então presidente dos problemas representados pela política. O olhar de Pederneiras é bastante interessante de se analisar quando se pensa na relação de uma figura pública com o seu universo privado. Américo Jacobina Lacombe, em *Afonso Pena e sua época* (1986), ao descrever a viagem de Pena pelo Brasil, após a sua eleição, mostra como esses dois mundos, aos olhos do próprio personagem, estavam em constante contato. Ao longo de toda a trajetória, em diferentes pontos do país, ele se comunicava com a sua esposa, Maria Guilhermina de Oliveira Pena, misturando nomes de pessoas de seu círculo familiar com os de autoridades da República com quem encontrou oficialmente. Nas cartas, a primeira-dama é chamada de Mariquinha e ele se autointitula de "teu Negrão" (LACOMBE, 1986, p. 321).

Sobre o então senador Joaquim Murtinho, Raul escreve:

> Os cães são depois, da Homeopathia e da Finança, a maior, e talvez, a unica, predilecção caseira do eminente Senador.
> E esta louvavel manifestação sentimental de S. Ex. já passou dos limites estreitos da sua intimidade para o dominio da legenda popular.
> Um pae, um bom pae, chega á casa, depois do trabalho cançativo do dia, veste a commoda roupa caseira e entrega-se á ouvir, a brincar com a filharada traquina.
> S. Ex. chega do labor da sua vida intensa, despe o fraque, enverga tambem a roupa caseira e dedica-se tambem aos seus cães.
> Não tem filhos; é um isolado e foi alli que encontrou o derivativo necessario para a sua alma sentimental.
> O nosso desenho representa S. Ex. nessa hora solemne de expansão carinhosa.
> S. Ex. chega, senta-se á sua commoda cadeira de braços, solta os três assovios de estylo e immediatamente os seus cães o rodeiam. E' a hora agradavel da distribuição de biscoutos e *bonbons* a todos elles.
> E alli ha de tudo, desde o feroz e terrive *Cerbero*, um *fila* respeitavel, até a delicadeza nervosa e trefega do *Joli*, aquelle cãosito magro e fino, de pello escuro, que ficou fora do desenho, por exigencia mesmo dos seus nervos.

> Ha de ser, por força, um homem bom, o Sr. Dr. Joaquim Murtinho (FON-FON!, 22 de agosto de 1908).

Aqui, Raul mostra as várias facetas desse personagem de grande importância na Primeira República, pois, além de ter ocupado o Ministério da Fazenda do governo de Rodrigues Alves, ele já havia possuído um mandato como senador. Murtinho pertencia a uma família de grande influência política no Mato Grosso e apresenta, em seu histórico, o fato de ter enriquecido de maneira suspeita, fazendo uso de seus privilégios como homem público de importância elevada, como mostram interessantes estudos (FARIA, 1995). O seu lado mais humano aparecia no gosto pelos cães. Reza a lenda que, em sua casa de Petrópolis, ele possuiria mais de 60 cães de distintas raças. Afirma-se, também, que muitos deles podem ter sido usados como cobaias em seus experimentos homeopáticos (MACHADO, 2002).

Sobre Pinheiro Machado, ele afirma:

> Cabe a vez agora ao illustre General Pinheiro Machado que, na sua qualidade invejavel de "Grande Homem", não podia escapar á bisbilhotice de *Fon-Fon!*.
> A predilecção de S. Ex. é, como a do eminente Senador Murtinho, bem conhecida do publico. *Fon-Fon!*, portanto, não fez mais do que fixar na exactidão do seu... instantaneo, um desses momentos de prazer caseiro do illustre General gaúcho.
> Quando *FonFon apanhou* este *instantaneo*, S. Ex. entrega-se á contemplação dos seus vigorosos *gallos da India*, campeões de varias *rinhas*, sendo que um delles e actualmente o *detentor* da *Ceinture d'or*, instituida para as victorias desta especie de *sport*.
> Que S. Ex. nos perdôe a indiscrição (FON-FON!, 29 de agosto de 1908).

O autor ironiza, chamando a atenção para o seu aspecto de "Grande Homem", pois Pinheiro tornou-se uma figura conhecida no Rio Grande do Sul desde a sua ação na Revolução Federalista, e com uma longa carreira no Senado, com especial destaque para o seu papel na Comissão de Verificação de Poderes, que tinha a função de definir quais candidatos eleitos pelo voto poderiam tomar posse. Além disso, ele foi uma peça fundamental na escolha de Marechal Hermes da Fonseca como sucessor de Afonso Pena, e, por isso, transformou-se em uma eminência parda do futuro governo. Seu gosto pelas brigas de galos era de conhecimento popular. É possível localizar vários outros caricaturistas, além de Raul, que olharam esse divertimento de Pinheiro Machado. Alfredo Storni, por exemplo, em *O Malho*, o retrata com uma gravata na qual se vê, em destaque, o desenho de um galo (O MALHO, 04 de maio de 1912). J. Carlos o apresenta, em *Careta*, cercado por uma imensidão de animais dessa espécie (CARETA, 03 de outubro de 1908). Outro aspecto da "grandeza" que Pederneiras chama a atenção estava ligado à estatura elevada do general e senador gaúcho, sempre representado com enormes pernas e braços.

Sobre o ministro da Fazenda do governo Afonso Pena, David Campista, Raul diz:

> Não ha, de certo, quem ignore que, publicamente, a maior predilecção do emerito Ministro da Fazenda, é a *renda*.
> O que, entretanto, pouca gente sabe é que, na esphera das suas intimidades, S. Ex. procurou para objecto de uma predilecção muito especial, a delicadeza dos leques e das rosas. Não era de esperar outra cousa, desde que se considere o cultivo elevado e o bom gosto esmerado que S. Ex. demonstra em todos os seus actos.
> E' preciosa, é monumental a collecção de leques que S.Ex. possue entre os quaes, alguns ha de extraordinario valor historico e artistico, como a celebre ventarola venezina, cuja propriedade é attribuida a Lucrecia Borgia e o celebre leque de madreperola e ouro, que pertenceu a Mme. de Pompadour.
> Em rosas, S. Ex. possue o que ha de melhor e mais custoso, notando-se a celebre Rosa Roxa de Yeddo, e a magnifica Rosa Azul, das margens do Rheno.
> Na sua collecção de leques S. Ex. guarda cuidadosamente uma simples ventarola japoneza, que tem um grande valor historico. Era a ventarola que trazia o eminente Sr. Barão do Rio Branco quando assignou o *tratado de Petropolis* (FON-FON!, 19 setembro de 1908).

Campista era o favorito de Afonso Pena para sucedê-lo na presidência da República. Contudo, esse desejo frustrou-se com a imposição do nome de Hermes da Fonseca. O personagem fez parte de um ministério que foi apelidado de "Jardim da Infância". Esse termo tem origem na estratégia que o então chefe da nação elaborou para escapar da força das lideranças mais tradicionais, em especial a representada pelo senador Pinheiro Machado, cercando-se de jovens lideranças para apoiá-lo (CARONE, 1970). David Campista era conhecido pelos seus gostos refinados[130].

Nas descrições das vidas íntimas de quatro *grandes homens*, Raul demonstra uma significativa consciência histórica sobre um conjunto amplo de transformações ocorridas no mundo ocidental entre os séculos XVII e XIX, que mudaram aspectos relacionados ao papel dos indivíduos em sua vida pública. Richard Sennett, em *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade* (1974), apresenta aos leitores esses fenômenos sociais em que o caráter natural, próprio das concepções iluministas, era substituído pela ideia de personalidade. Enquanto o primeiro seria universal, atingindo de maneira idêntica toda a humanidade, a segunda variava de pessoa para pessoa. Esse processo coincide com as transformações trazidas pelo capitalismo industrial sobre a sociedade e como isso afetava as vidas pública e privada. Era uma tensão que se estabelecia nesse momento entre uma era de revoluções e uma fragmentação e individualização constante entre habitantes de diferentes cidades – particularmente das maiores. O declínio apontado pelo autor é fruto disso. As consequências de todo esse processo seriam as tiranias da intimidade, e estas teriam efeitos sobre o mundo

[130] Nas várias situações em que o político é assim retratado, há uma bastante curiosa, em que ele, mesmo buscando apoio para a sua canditatura presidencial, não deixava de olhar de maneira crítica as indumentárias regionais (CARETA, 03 de outubro de 1908).

político, em especial no século XX[131]. De outra perspectiva de análise, Peter Gay, em *A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud: o coração desvelado* (1999b), mostra como a burguesia, diante de um cenário histórico de grandes agitações, transformações e descobertas científicas, viu a necessidade de se debruçar naquilo que o autor chama de a "vida secreta do eu"[132].

Contudo, não obstante os paralelos possíveis com os cenários do Atlântico Norte analisados por Sennett e por Gay, o mundo que Raul observava tinha características bem específicas. Aos seus olhos, havia uma sociedade em que o capitalismo se desenvolveu, tendo, paralelamente, uma estrutura escravocrata. Politicamente, o caricaturista via uma República com aproximadamente 18 anos e que não demonstrava um nível elevado de confiança diante de seus ideais. Culturalmente, encontrava-se uma elite que abraçava, na sua quase maioria, um cosmopolitismo europeu em detrimento dos valores considerados inferiores e incivilizados existentes no próprio país. Além disso, na cultura política que permeou a existência do autor, fazia-se presente, desde muito, uma fronteira porosa entre as esferas pública e privada. As relações baseadas na pessoalidade, autoridade pessoal ou, na expressão

[131] O autor vê, nas lideranças políticas modernas, particularmente nas carismáticas, que se manifestaram de maneira mais contundente no fascismo, os traços das tiranias da intimidade: "O líder carismático moderno destrói qualquer distanciamento entre os seus próprios sentimentos e impulsos e aqueles de sua platéia, e desse modo, concentrando os seus seguidores nas motivações que são dele, desvia-os da possibilidade de que o meçam por seus atos. Este relacionamento entre políticos e seguidores começou em meados do século XIX em termos de controle de uma classe pelo líder de uma outra classe. Agora, esse relacionamento segue as necessidades de uma nova situação de classe, uma situação em que o líder precisa se proteger contra ser julgado contra aqueles mesmos que ele está representando. Os meios de comunicação eletrônica desempenharam um papel crucial nesse deflexão, super-expondo a vida pessoal do líder, simultaneamente ao obscurecimento de seu trabalho em seu posto. A incivilidade, que essa figura carismática moderna corporifica, está em que seus seguidores ficam encarregados de dar sentido a ele como pessoa, a fim de entenderam o que estará fazendo uma vez que esteja no poder – e os próprios termos da personalidade são tais que eles nunca podem ser bem sucedidos nessa empresa. É incivilizado para uma sociedade fazer com que seus cidadãos sintam que um líder é crível porque ele pode dramatizar as suas próprias motivações. Nesses termos, a liderança é uma forma de sedução. As estruturas de dominação permanecem particularmente incontestadas quando as pessoas são levadas a eleger políticos que parecem coléricos, como se estivessem prontos para transformar as coisas . Tais políticos estão liberados, pela prórpia alquimia da personalidade, de traduzir seus impulsos coléricos em ação" (SENNETT, 1988, p. 324-325).

[132] Peter Gay (1999) vê esse mundo em agitação no século XIX e início do século XX. Além de uma busca do "Eu", houve também uma volta do misticismo: "[...] havia movimento do campo para a cidade, de continente para continente, da carruagem para a estrada de ferro, das lojinhas especializadas para as lojas de departamento, da comunicação lenta e ocasional para a correspondência rápida e frequente, dos matrimônios arranjados para os casamentos por amor; e ainda, provavelmente de forma mais traumática, da certeza para a dúvida religiosa. Os vitorianos foram obrigados a enfrentar descobertas extraordinárias no campo da ciência, realizações tecnológicas espantosas, para não mencionar a modernização da política e debates acesos sobre as pretensões nacionalistas. em um século que corria para o desconhecido, muitos burgueses tinham boas razões para se sentir ansiosos com respeito à estabilidade do seu 'eu'. A razão nunca teve sucessos mais espetaculares, e, no entanto, a irracionalidade florescia, com muitos disfarces, com uma força que não tinha havia muitas décadas. Em 1904, um número de *Hochland*, a revista intelectual alemã, um autor catalogava os triunfos da tecnologia e outro, os sinais do renascimento do misticismo regressivo" (GAY, 1999, p. 374-375).

cunhada por Sérgio Buarque de Holanda (1936), cordialidade, marcaram a formação brasileira na Colônia, no Império e chegava ainda de maneira vigorosa na República[133].

*

Assim, Raul Pederneiras trata de uma crítica política bastante sutil, como era a sua característica, e traz aos costumes os grandes homens, tornando-os meros mortais. Uma das marcas das caricaturas de Raul era a exploração do cotidiano de pessoas comuns diante de uma modernidade que tentava alinhar corpos e mentes, e que, perante estes, encontrava formas variadas de resistências. As questões de interesse pela vida privada de figuras públicas era um sinal bastante evidente do desmoronamento do século burguês e da ascensão do século das massas[134]. Saindo brevemente, mais uma vez, de *Fon-Fon!*, e fazendo outra visita, desta vez, às páginas da *Revista da Semana*, pode-se ver um interessante fragmento desse processo histórico de longa duração nas palavras do correspondente dessa publicação em Paris. Ele ficou espantado com os assuntos que interessavam aos europeus diante de um cenário continental e mundial recheado de tensões político-militares:

> Uma actriz celebre, um campeão de *foot-ball*, um cavallo de raça, um grande premio, mais facilmente movimentam e perturbam a sociedade européa do que estes factos que na realidade têm uma alta importancia na politica internacional. E fallam do nosso Brasil! (REVISTA DA SEMANA, 20 de novembro de 1904).

De volta à *Fon-Fon!*. Nesse semanário, pode-se afirmar que Raul Pederneiras esteve no auge do uso de suas muitas linguagens artístico-intelectuais. Como foi visto um pouco no capítulo anterior, sua produção ali dialogou com as tensões da sociedade de então. Isso era algo que o autor já fazia desde o início de sua carreira, porém, naquele instante, era um Raul

[133] "Já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade – daremos ao mundo o 'homem cordial'. A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definitivo do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria um engano supor que essas virtudes possam significar 'boas maneiras', civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante. Na civilidade há qualquer coisa de coercitivo – ela pode exprimir-se em mandamentos e sentenças" (HOLANDA, 1997a, p. 146-147).

[134] Sobre as fronteiras entre o público e o privado, Michelle Perrot (2009, p. 569-570), em *História da vida privada*, observa: "O século XIX fizera um desesperado esforço para estabilizar essa fronteira ao amarrá-la à família, soberana na casa paterna. Mas nem bem ela se fixa, aparentemente, e volta a mover-se e deslocar-se sob o efeito de múltiplas influências e imperceptíveis erosões". Sobre o século, ela coloca: "O alvorecer do século XX esboças, sob certo ponto de vista, uma outra modernidade. A expansão do mercado, o aumento da produção, a explosão das técnicas impulsionam uma redobrada intensidade do consumo e do intercâmbio. Os cartazes publicitários excitam o desejo. As comunicações instigam mobilidade. Trem, bicicleta, automóvel estimulam a circulação de pessoas e coisas. Cartões-postais e telefonemas personalizam a informação. A capilaridade das modas diversifica as aparências. Um fogo de artifício de símbolos que, às vezes, dissimula a imobilidade do cenário".

maduro, já na casa dos 30 anos. A linha de *Fon-Fon!* encaixou-se com esse momento do autor, que deu a sua colaboração à revista de 1907 até meados de 1915. Em seu cabeçalho, havia o seguinte texto: "Semanario alegre, politico, critico e esfusiante. Noticiario Avariado, Telegraphia sem Arame, Chronica Epidemica. Tiragem: 100.000 Kilometros, por ora. Colaboração de graça, isto, é, de Espirito". Nessa mescla de possibilidades, as suas caricaturas típicas de costumes – que aparecem em um estado mais autêntico em *O Mercurio*, *Tagarela* e em diferentes momentos da *Revista da Semana* – ficaram colocadas em meio às outras possibilidades cômicas que ele abraçava. Isso pode ser percebido no cabeçalho da publicação, que traz uma pista bastante interessante: a revista tem como característica e prioridade a política, a alegria, a crítica e as coisas esfuziantes. Tudo isso usado em conjunto. Por fim, o desenho acima dessa mensagem, com um automóvel, um motorista e um passageiro de cartola em sua parte traseira, foram criados por Raul.

Em seu período inicial, as caricaturas e os textos de humor eram predominantes. Ali, como em outras redações, Raul influenciou, foi influenciado e se assemelhou aos seus colegas. Entretanto, os constantes trocadilhos, a abordagem do cotidiano, os personagens anônimos diante de uma modernidade que tentava devorá-los e os costumes são temas que identificam o autor (mesmo com a presença do fator político na linha editorial de *Fon-Fon!*). Há uma interessante coluna dessa revista, intitulada de *Fragmentos do Novo Diccionario*. Um dos primeiros combates empreendidos por ela foi em torno do projeto de reforma ortográfica apresentado em 1907 – com apoio da Academia Brasileira de Letras – e concluído em 1912. *Fon-Fon!* procurava mostrar a superficialidade de tal reforma e, na referida seção, apresentava aos seus leitores as características amplas das palavras e como elas poderiam ser interpretadas das mais variadas maneiras. Na apresentação de suas primeiras definições (nono número do ano um – 08 de junho de 1907), foi escrita uma irônica dedicatória: "Á douta Academia de Letras que tão sabiamente comprehendeu a reforma da língua". Essa seção não era assinada. Ali estavam presentes um pouco dos três principais colaboradores da revista, especialmente em seu primeiro ano: Raul, Luis e Calixto. Contudo, pode-se concluir que a colaboração de Raul Pederneiras para esse dicionário foi das mais importantes[135]. Ele era o mestre dos trocadilhos, do entendimento amplo e dúbio das palavras e, acima de tudo, era um filólogo, pois, como já foi colocado outras vezes, ele publicou um dicionário de gírias. É importante analisar esse *Novo Diccionario*, porque as palavras ali colocadas aparecem dentro de seu contexto histórico. Em quase 40 edições, os verbetes podem ser vistos pelo seu viés

[135] Anos antes, na revista *Tagarela*, Raul também foi importante em uma coluna que tinha o mesmo estilo e que recebeu o nome de *Diccionario Pandego.*

político (quando havia a intenção de se criticar algum aspecto do regime republicano ou algum de seus dirigentes); em seguida, os que apontavam confusões etimológicas, quando palavras com grafias idênticas tinham as suas definições mescladas; e, finalmente, os de características socioculturais (quando uma palavra era fruto de percepções sociais novas que se desenharam no início do século XX).

Definições políticas:

Mantendo uma posição crítica em relação ao jogo de poder do período, o *Novo Diccionario* explica a palavra deputado: "Deputado – Relógio parlamentar que só regula quando o governo dá corda. Um giro de ponteiro custa 75$000" (FON-FON!, 08 de junho de 1907).

É do conhecimento de muitos estudiosos do período que o vice-presidente e depois presidente (após o falecimento de Afonso Pena) Nilo Peçanha era um homem que possuía origem negra. A *Fon-Fon!* ironizava o esforço de ocultação racial que esse político fez ao longo de sua carreira. Muito provavelmente, as formas de racismo que vigoravam na época levaram não só ele, mas também outros negros e mulatos a esse tipo de comportamento. Assim, o seu primeiro nome é definido como: "Nilo - Rio africano de origens desconhecidas que atravessa o Estado do Rio de Janeiro e desemboca na vice-presidência da República. Dizem que é um presente do céo; outros do Pinheiro Machado" (FON-FON!, 08 de junho de 1907).

Acima, se fez referência ao nome de Pinheiro Machado – que teve uma grande ascendência sobre Nilo Peçanha. A palavra pinheiro aparece como: "Pinheiro - Vegetal de grande influencia na política brasileira..." (FON-FON!, 15 de junho de 1907).

O comportamento político da época, baseado na troca de favores, no apoio irrestrito aos aliados, na apropriação do espaço público com interesses privados, na pessoalidade no poder, ou, em uma palavra, no apadrinhamento, fez com que os homens mais críticos de então não considerassem aquela como sendo a República dos sonhos. A figura do padrinho é assim definida: "Padrinho - Sujeito que leva os meninos á pia e os grandes á teta... do Thesouro" (FON-FON!, 15 de junho de 1907).

O homem que cuidava das finanças do Brasil no governo de Afonso Pena, David Campista, aparece encarnando outros personagens históricos: "David - Rei dos Judeus que pintava quadros e faz folhetins e saldos orçamentários" (FON-FON!, 08 de junho de 1907). O

primeiro refere-se à própria origem hebraica do ministro, o segundo é o pintor de Napoleão Bonaparte, e o terceiro é o próprio Campista.

Os movimentos políticos também são redefinidos: "Conjuração - Conspiração para tirar o diabo do corpo" (FON-FON!, 15 de junho de 1907).

Afonso Pena não escapou a esse dicionário. Particularmente, o apanágio que os presidentes brasileiros dessa fase da história republicana tinham na nomeação de deputados e senadores foi aqui bem definido: "Penna - Instrumento aguçado de aço que dirige a Nau do Estado, e com cujos bicos se fabricam deputados e senadores" (FON-FON!, 22 de junho de 1907).

A seguir, dois nomes importantes do governo de Afonso Pena também aparecem nesse jogo de palavras que reinterpreta seus sentidos para tentar descobrir verdades. Diz-se sobre o general Pecegueiro (assessor dedicado do Barão do Rio Branco): "Pecegueiro - Vegetal insaciável que nasce á margem do Rio Branco" (FON-FON!, 22 de junho de 1907).

Hermes da Fonseca (ministro da Guerra) foi vítima de um trocadilho perfeito, em que seu nome e o panteão de divindades da Antiguidade Clássica estão presentes: "Hermes - Deus do Commercio que tomou o logar de Marte no ministério" (FON-FON!, 22 de junho de 1907).

O próprio regime político que passou a vigorar no Brasil a partir de 1889 também não poderia escapar a esse jogo de palavras. Afinal, as críticas de *Fon-Fon!* tinham como alvo a sua natureza contraditória. Desse modo, ele seria simplesmente definido como: "República - Forma de governo que usam os estudantes" (FON-FON!, 22 de junho de 1907).

Por fim, o desmascaramento do regime que se afirmava promotor do progresso, da modernidade e da civilização aparece dentro desse verbete, no qual a sua natureza violenta e antidemocrática fica evidente, pois as disputas de poder, em diversos lugares do país, tinha no uso da força o seu fator central: "Cabala - tradição mágica que dá sorte nas eleições" (FON-FON!, 22 de junho de 1907).

Confusão etimológica:

Aqui, as palavras são desconstruídas diante da sua obviedade. O contexto histórico no qual elas estão colocadas dá e tira-lhes seus sentidos; nomes de países e acidentes geográficos, além de outros termos que, muitas vezes, chocam-se com as suas origens etimológicas.

- "Abrolhos - Archipelago espinhoso que manda agente ficar alerta." (FON-FON!, 15 de junho de 1907);

- “Acre - Território azedo.” (FON-FON!, 05 de outubro, 1907);
- “Bengala - Golfo que a gente sai a passeio quando não chove.” (FON-FON!, 15 de junho de 1907);
- “Capadocio - Vagabundo natural da Capadocia.” (FON-FON!, 07 de dezembro de 1907);
- “Cuba - Vasilha de páu que tem por capital Habana. Serve para os Americanos.” (FON-FON!, 17 de agosto de 1907);
- “Devassa - Processo sem vergonha.” (FON-FON!, 07 de dezembro de 1907);
- “Humano - Irmão do homem.” (FON-FON!, 31 de agosto de 1907);
- “Interno - Sugeito (sic) de avental que está dentro de nós.” (FON-FON!, 22 de junho de 1907);
- “Lingua - Idioma que se come fresco ou em salmoura. Pode ser boa ou má. Tambem há a de prata.” (FON-FON!, 22 de junho de 1907);
- “Maxima - Pensamento enorme.” (FON-FON!, 22 de junho de 1907).

Verbetes de cunho sociocultural:

Finalmente, nesta classificação, as palavras unem os seus sentidos etimológicos ao contexto sociocultural no qual elas são redefinidas. Nesse processo, há uma crítica bastante certeira em relação a aspectos de promessas não cumpridas, seja do regime republicano, seja da modernidade.

- “Brahma - Divindade da cerveja que grita.” (FON-FON!, 23 de novembro de 1907);
- “Caracter - Signal graphico pouco usado hoje em dia.” (FON-FON!, 15 de junho de 1907);
- “Carne - Inimigo da alma segundo a cartilha, que se vende nos açougues.” (FON-FON!, 15 de junho de 1907);
- “Continencia - Abstinencia de certos prazeres que fazem os militares.” (FON-FON!, 15 de junho de 1907);
- “Critica - Maledicencia litteraria. Diz-se da edade em que a gente não regula mais.” (FON-FON!, 07 de setembro de 1907);
- “Estrella - Dama de café concerto que anda por sobre nossas cabeças e quase sempre é filante.” (FON-FON!, 22 de junho de 1907);

- “Juizo - Faculdade de julgar as cousas que tem todo mundo, e as cousas, que tem alguns sómente. Muito raro hoje em dia.” (FON-FON!, 15 de junho de 1907);
- “Repartição Publica - Albergue diurno.” (FON-FON!, 08 de junho de 1907);
- “Reserva - Gente velha que na Guarda Nacional só pega em armas em caso de necessidade.” (FON-FON!, 22 de junho de 1907);
- “Taxa - Pergaminho chato que se paga ao fisco.” (FON-FON!, 24 de agosto de 1907).

O *Novo Diccionario*, com suas colocações hilárias, demonstrou o poder das palavras. Além de usar esse rearranjo de definições no intuito de desmascarar aspectos políticos e sociais de uma República e de um processo modernizador marcados por um nível elevado de superficialidade. A *Fon-Fon!*, nos seus primeiros anos, exerceu bem essa função. Ali, Raul Pederneiras desenvolveu caricaturas e textos de humor que evidenciavam o seu talento para olhar as características de uma modernidade desalinhada.

3.3 A politização da caricatura

Como foi colocado na subseção anterior, Raul Pederneiras, apesar de sua defesa da caricatura de costumes e de um mal-estar em relação à prática política existente na Primeira República, envolveu-se e posicionou-se em questões importantes da vida nacional. Como presidente da ABI, o autor foi fundamental na consolidação dessa instituição. Seu primeiro mandato, de 1916 a 1917, ocorre devido à renúncia de Belisário de Sousa, que ainda possuía um ano de cargo (MOREL, 1985). Mesmo com pouco tempo, Raul já deixaria a sua marca, pela qual o trabalho, as reuniões, o diálogo com os mais jovens chamaria a atenção de muitos. Entre 1920 e 1926, o autor teve dois mandatos consecutivos (MOREL, 1985). Para muitos jornalistas, esse período da história da República seria um dos mais tumultuados, pois um conjunto de questionamentos sobre o *status quo* existente no país começa a ocorrer e, particularmente no governo Arthur Bernardes, a imprensa passou pelos seus piores dias desde Floriano Peixoto[136]. Bernardes foi o primeiro presidente brasileiro a tomar posse em estado de sítio, e, ao longo de sua gestão, a tensão permaneceu. Raul demonstrou, nesse contexto, uma grande habilidade em conviver com a repressão, apoiou colegas de profissão e organizou a estrutura dessa entidade. Ele percebia a importância da imprensa e da informação para os

[136] Quanto a isso, vale a pena ler a obra *A ditadura de 1893 - Jornal do Brasil* (1949), de Rui Barbosa, na qual as questões da censura aos jornais pode ser localizada no tempo da ditadura de Floriano Peixoto.

cidadãos, em especial em uma sociedade com características pouco democráticas. Na década de 1910, ao lado de Cásper Líbero, tentou fundar uma agência de notícias que teve o nome de *Agência Americana* – um projeto que não foi bem-sucedido (MORAIS, 1994). Além de trabalhar em jornais e revistas, procurou ser dono de empresas desse ramo. Não há duvidas de que coexistia uma tensão entre uma visão pouco animadora da política – como apareceu na segunda parte deste capítulo – e uma vontade de ação na sociedade. Ainda como presidente da ABI – e falando também pela publicação *A Rua* –, Raul se posicionou sobre uma questão histórica e política das mais relevantes, que foi a suspensão do banimento da Família Real. Em uma solenidade no Palácio de Catete (ocorrida no dia 04 de setembro de 1920), ele, diante do Presidente Epitácio Pessoa, afirmou:

> O gesto significativo de V. Ex., pedindo ao Congresso a revogação do banimento da familia ex-imperial, encontrou em todo paiz os melhores applausos e as mais enthusiasticas adhesões.
> E o interesse com que senadores e deputados, interpretes das aspirações populares, acolheram a iniciativa de V. Ex, veio demonstrar que a Republica, no pleno explendor dos seus trinta annos, com raizes firmes na consciencia nacional, não alimenta mais os temores das primeiras horas revolucionarias.
> Dirigida e escripta por um pugilo de moços cujas idéas democraticas não deixam duvidas sobre a intransigencia de seu principios, "A Rua", isso mesmo comprehendeu que faltava ao novo regimen um acto de magnanimidade para com aquelles a quem o povo na sua sabedoria já chamára de "magnanimos".
> O alcance politico da cerimonia de hoje não tardará a se patentear, e aproveitando o ensejo feliz para offecer a V. Ex. a caneta de ouro com que o actual governo sanccionará esse decreto de ouro, sentimo-nos possuidos do maior jubilo, podendo affirmar que a Republica na posse de si mesma, na consciencia da sua força e estabilidade, tendo assegurado ao povo brazileiro todas as liberdades, rende um preito ao passado, repatria os resto de Pedro II e decreta que não há mais proscritos em terras do Brazil.
> Como presidente da Associação Brazileira de Imprensa e por delegação de nossos collegas d' "A Rua", passo ás mãos de V. Ex. a offerta e ainda agradeço a honra de sua aceitação (REVISTA TRIMESTRAL DO INSTITUTO DO CEARÁ, s/d, p. 280-281).

Raul, sem a menor dúvida, pode ser chamado de militante. Isso se evidencia diante de sua atuação à frente da presidência da ABI e em outras atividades, seja como professor de direito ou como um homem ligado às artes. Mas, esse Raul choca-se com o Raul defensor das caricaturas de costumes e que via os políticos como aqueles "que pertencem quasi sempre á categoria das physionomias 'ingratas', ao lápis."? Pode-se dizer que não. Se for lido com bastante atenção, o discurso acima mostra que, ao defender o fim do banimento da Família Real, ele estava abraçando aspectos bastante enraizados dos costumes do país[137]. Isso surge

[137] Esse caráter popular da monarquia esteve ligado ao conjunto de festas existente no período: "Num país escravocrata, fortemente hierarquizado, as festas dos "brancos" ocorriam – em sua maioria – no interior dos palácios e teatros, cenário para bailes e saraus, ao passo que as festas dos 'negros' se realizavam nas ruas das

quando, diante da autoridade máxima da República, ele afirma que o povo possuía respeito pela realeza. Inclusive observa que isso seria uma atitude de grandeza do governo. Portanto, a sua defesa dos costumes e a militância jornalística não são fatores incompatíveis.

Mas essa militância não ficaria restrita ao jornalismo. Em 1926, ele se candidatou ao cargo de conselheiro municipal, na capital do país – não conseguindo ser eleito[138]. Com certeza, a experiência como presidente da ABI e a sua visão das tensões políticas do Brasil, que aumentavam com grande rapidez, levaram-no a se posicionar de modo mais contundente. A *Revista da Semana* destacou a sua candidatura de maneira elogiosa:

> Encheu-nos de justa alegria a noticia de haver sido apontado ao suffragio dos cariocas, no pleito a ferir-se depois de amanhã, o nosso brilhante companheiro dr. Raul Pederneiras.
> Raul, figura popular na cidade pela sua soberba veia humoristica; na alta sociedade pelo seu feitio de *gentleman*; na cátedra da Faculdade de Direito e da Escola de Bellas Artes pelas suas lições; Raul é bem um vulto digno de representar, no Conselho Municipal, a sua terra natal, emprestando ao ambiente onde os nossos edis discutem e votam as leis do Municipio o fulgor do seu talento e o prestigio do seu caracter (REVISTA DA SEMANA, 27 de fevereiro de 1926).

Nessas tensões existentes no autor, há mais duas que devem ser ressaltadas neste momento. A primeira mostra um caricaturista de costumes que, em momentos específicos, caiu nos braços da caricatura tipicamente política. Aqui, entra-se nas relações bastante complexas entre as tendências editoriais das publicações e as opiniões dos próprios autores. Um bom exemplo foi o apoio que a *Revista da Semana* deu ao candidato presidencial Hermes da Fonseca. No contexto da campanha eleitoral para as eleições de 1910, Hermes era apresentado como um homem forte e capaz de mudar o país, enquanto Rui Barbosa, seu opositor, aparecia como um sujeito que, contraditoriamente, era atrapalhado pela sua inteligência excessiva (Raul sempre o representou com uma cabeça desproporcional em relação ao corpo). Dois candidatos aparentando inovação, mas ligados a diferentes setores da oligarquia, que deram ao país a sua primeira campanha com maior participação popular[139]. Portanto, paixões que ficaram à flor da pele. Herman Lima (1963a) chama a atenção para o

---

cidades e nas senzalas das fazendas. Enquanto nos bailes a corte se vestia à européia e transformava a escravidão numa cena quase transparente, nas festas populares as cores e adereços eram outros. Além disso, nos dias de festa religiosa vários grupos sociais convergiam para um mesmo espaço e comungavam, por meio de rituais fortemente católicos, algo além da hóstia sagrada" (SCHWARCZ, 2003, p. 258).

[138] Na seção *Papagaios*, na *Gazeta de Noticias*, a derrota de Raul é apresentada de maneira jocosa: "Raul Pederneiras teve uma votação nos suburbios; mas, perdeu muitos votas nas ilhas. A razão é simples: tinham-lhe promettido a votação da Ilha do Governador e, á ultima hora, deram-lhe a de Paquetá. Consequencia de uma troca d'ilhas." Periquito (GAZETA DE NOTICIAS, 03 de março de 1926).

[139] O trabalho de Vera Lúcia Borges, *A Batalha Eleitoral de 1910: imprensa e cultura política na Primeira República* (2011), mostra, entre outras coisas, a forma contraditória que se deu a participação popular naquele pleito, além do papel da imprensa.

fato de a Campanha Civilista, o quadriênio 1910-1914 e a campanha eleitoral para as eleições de 1930 terem sido os momentos da Primeira República em que uma caricatura política teve grande força.

A serviço da *Revista da Semana*, Raul apoiou Hermes. Contudo, ao longo do governo do Marechal, o autor criaria uma peça chamada *As últimas do Dudu*, com o intuito de criticar o presidente militar. Além disso, nesse mesmo governo, ele viu o seu diário *Última Hora*, que criou juntamente com Olegário Mariano, Cásper Líbero e Luis Peixoto, ser suspenso por um decreto governamental. Nas eleições de 1918, ao perder a disputa para Epitácio Pessoa, Rui foi apresentado por Raul como o *escolhido* e o vitorioso como o *imposto*, na capa da revista *O Malho*, de 19 de maio de 1919 (LIMA, 1949, p. 93). Mais um elemento que pode trazer luz a essa questão é percebido na já citada entrevista de J. Carlos. Ao ser perguntado: "Visa alguma coisa com a caricatura?", ele respondeu: "- Não. Desenho por desenhar. Já houve um tempo em que desenhava apenas para ganhar dinheiro. Faço aquilo que o jornal me pede" (REVISTA DA SEMANA, 26 de agosto de 1944). No que já foi visto sobre Raul neste trabalho, houve, sem dúvida, um trânsito entre o lúdico e o lucro na sua atividade artística. Pederneiras, homem de muitas atividades, não desenhava por desenhar (talvez nem o próprio J. Carlos, levando-se em conta o momento de desilusão expresso na entrevista), mas tinha essa atividade como fundamental em suas outras linguagens – seja por razões lúdicas ou lucrativas. O que pode aproximar a experiência dos dois artistas seria a força dos donos dos jornais e revistas em exercer influência nos temas dos caricaturistas.

A segunda tensão a ser ressaltada diz respeito às contradições entre o crítico e seus alvos. Aqui, no caso: a política e os políticos. Raul relacionava-se socialmente e tinha contato com deputados, senadores e até presidentes, como bem comprova o seu discurso no Catete diante de Epitácio Pessoa. Jorge Azevedo (1966, p. 248), em *Êles deixaram saudades*, afirma que: "Nas revistas, suas 'charges' políticas eram sucesso. Temiam-no os políticos". Essa colocação dá mais um elemento para se quebrar a imagem de um Raul apolítico e, até, ingênuo. Todavia, o crítico não era apenas crítico, era também o homem urbano de convivência com aqueles que ele transformava em bonecos e calungas. O observador dos costumes políticos também descia ao chão e mergulhava no conjunto de valores que ele via tão enraizados na sociedade brasileira, a ponto de, inclusive, praticá-los. Como informa, mais uma vez, Azevedo (1966), Raul, com o fechamento da revista *Tagarela*, perdeu uma fonte de renda muito importante. Diante disso, restou a ele usar, novamente, o seu diploma de advogado e, surpreendentemente, pedir uma cadeira para uma autoridade na Faculdade de

Direito do Rio de Janeiro para ser professor. Se essa autoridade fosse a mais importante da nação, isso poderia ser facilitado, e, assim, Raul:

> Foi a Afonso Pena, que lhe indagou:
> - Mas... para que o senhor quer uma "cadeira"?!
> Raul não perdeu o trocadilho:
> - Porque não tenho às minhas ordens um "banco", como tem Vossa Excelência!
> A recusa o decepcionou, mas persistente, gozando da amizade de Feliciano Pena, irmão do Presidente, procurou-o, recebendo esta resposta:
> -Lamento, Raul. O Afonso é teimosíssimo. Mas farei, prometo, um esforço.
> Raul abraçou o senador e, sério, reiterou:
> - Faça, mesmo, um esfôrço sôbre o mano! Sôbre-humano... (AZEVEDO, 1966, p. 248).

Raul Paranhos Pederneiras, fazendo uso da aproximação pessoal com homens de poder para conseguir vantagens, surge como uma clara incongruência, levando-se em consideração o humorista crítico que vem aparecendo nas presentes páginas. Contudo, essas aparentes mudanças de opinião e postura podem ser explicadas como fruto do cenário existente no Brasil daquele tempo, em que todas as forças políticas hegemônicas e o comando das diferentes esferas decisórias estavam presos aos paradigmas de poder da oligarquia e, assim, sujeitas às suas práticas. No caso da política, mesmo os candidatos que apareciam como sinais de mudanças estavam, em um sentido profundo, ligados a esse setor. Se for pensada a natureza da Revolução de 1930, isso pode ser entendido com mais facilidade. No que diz respeito à inserção privada em assuntos públicos, olha-se uma maneira de lidar com o Estado que tem raízes profundas da formação do país – como se viu há alguns parágrafos – e que iria sobreviver com muito vigor, mesmo diante das transformações que o Brasil viveria nas décadas seguintes. É provável que o desgosto político expresso pelo autor (em textos e caricaturas) em determinados momentos, o seu envolvimento em outros, as suas críticas em relação aos vícios da República e o uso dos mesmos quando ele precisou – indo, aparentemente, contra os seus princípios – podem ser explicados pela sua percepção da "antinomia constante", na expressão de Edgar Carone (1971, p. 6), existente na estrutura do regime que se instalou no país em 1889.

*

Como se vê, há um peso do passado que afeta tanto as estruturas do poder como as pessoas que fazem parte dessa mesma sociedade. O Raul, crítico de determinadas práticas de apadrinhamento, fez uso das mesmas. Todavia, o seu olhar para essas questões aumenta a importância de examinar as suas opiniões. Na caricatura *Na procissão de Tiradentes* (Figura

60), o autor mostra os festejos em torno de um dos heróis da República. Um homem vê, no meio da multidão, uma bandeira na qual está escrito: “Os vivos são cada vez mais governados pelos mortos”. Essa frase, do filósofo August Comte, tem como alvo as tradições e seu peso na vida dos homens. Perto dali, três personagens se retiram irritados com a comemoração, e um deles diz: “Vamos embora, ó coisa, vamos embora... que diabo de idéa a de botarem esse letreiro na bandeira! Agora é que os *cadaveres* não nos largam mais” (TAGARELA, 26 de abril de 1902).

Figura 60 - *NA PROCISSÃO DE TIRADENTES*.



Fonte: *Tagarela* (26 de abril de 1902).

Na sua passagem por *Tagarela*, o jovem Raul teve simpatias políticas em que princípios de mudança social estavam colocados de maneira muito clara em sua produção. Nela, a questão da determinação da tendência editorial é interessante, pois ele foi diretor de redação e proprietário de tal publicação por um período. A influência de um caricaturista como Julião Machado, que atuou com ele em *O Mercurio*, e que, segundo J. Carlos, via essa arte como meio de reflexão da realidade histórica: “Criticar e demolir o que estivesse errado” (REVISTA DA SEMANA, 26 de agosto de 1944), fica evidente nessas suas criações. Em uma delas, ele retrata um líder operário fazendo um discurso para o povo (Figura 61). Essa é

uma caricatura de capa e homenageia a greve geral de 1903, na qual houve uma participação significativa dos trabalhadores do setor têxtil[140]. O desenho é claramente a favor do movimento e dá a ele uma grande dignidade. O texto, assinado por *Nós Todos*, reforça o posicionamento favorável aos grevistas:

Figura 61 - *A GRÈVE*.



Fonte: *Tagarela* (27 de agosto de 1903).

[140] O *Dicionário do Movimento Operário: Rio de Janeiro do século XIX aos anos 1920, militantes e organizações* (2009), de Claudio Henrique de Moraes Batalha, faz referência à Liga dos Artistas e Alfaiates, que teve um período de atuação entre 1901 e 1906. Segundo a mesma fonte, essa associação teve uma participação bastante ativa na greve de 1903.

GRÈVE!

Nós, pela vóz do Seixas orador,
Proclamamos ao povo que se deve
Consagrar no Direito a Grande Grève!
E nisso não se faz nenhum favor!

Abaixo o Capital dominador!
Que d'elle não sobeje um traço leve!
Quem contra nós a murmurar se atreve?
- Abramos lucta, seja como for!

Havemos de esmagar o capital!
O trabalho a de impôr-se, denodado,
Na grande lei que célere se expande!

E' esta a nossa opinião geral...
Emquanto não nos vem algum legado...
Emquanto não nos sae a sorte grande (TAGARELA, 27 de agosto de 1903).

Raul tem preocupações sociais bastante grandes. Contudo, não é possível defini-lo como socialista, comunista, anarquista ou mesmo um revolucionário de qualquer tipo. Nele, é possível ver princípios de preocupações sociais, seja em muitas de suas composições como caricaturista, seja como advogado, defendendo pessoas mais desfavorecidas (AZEVEDO, 1966). A presença dessas correntes de pensamento em um momento da vida de Raul é muito reveladora para mostrar a sintonia do autor diante do que estava acontecendo fora do Brasil. Elas ainda soam mais interessantes quando se olha a sua influência diante de um intelectual pouco dogmático como ele era. As mudanças de posturas do autor duas décadas depois, como será visto mais à frente, também são um sinal importante disso. Assim, pode-se falar de entusiasmo. Um entusiasmo bem fundamentado, pois se está diante de um homem de letras, leitor contumaz e observador profundo, porém, com uma desenvoltura muito grande para se prender às linhas políticas que disciplinariam excessivamente o seu pensamento. Vale a pena observar um pouco mais desse momento revolucionário de Raul Pederneiras. Naquele mesmo contexto, na caricatura *Victoria certa* (Figura 62), estão, em uma sala, Rodrigues Alves e mais três personagens: uma mulher vestida elegantemente, em cujas costas se lê a palavra *Camara*; atrás dela e em pé, há um bebê com as nádegas expostas, que é identificado como *Sinecura*; e, por fim, no mesmo ambiente, vê-se um homem calvo, também bem trajado, em cujo braço direito aparece escrita a palavra *Senado*. Os três personagens adultos estão tomando chá e se assustam ao ver uma figura que aparece do lado direito, em meio a uma fumaça. É um espectro de um homem vigoro, com as mangas da camisa dobradas, com a cabeça erguida, indo em direção à mesa. Ali, estava a personificado o socialismo, diz Raul: "Cedo ou tarde o

cha da rotina e da politicagem ha de azedar-se. Avulta e cresce victoriosamente a figura do socialismo" (TAGARELA, 26 de novembro de 1903).

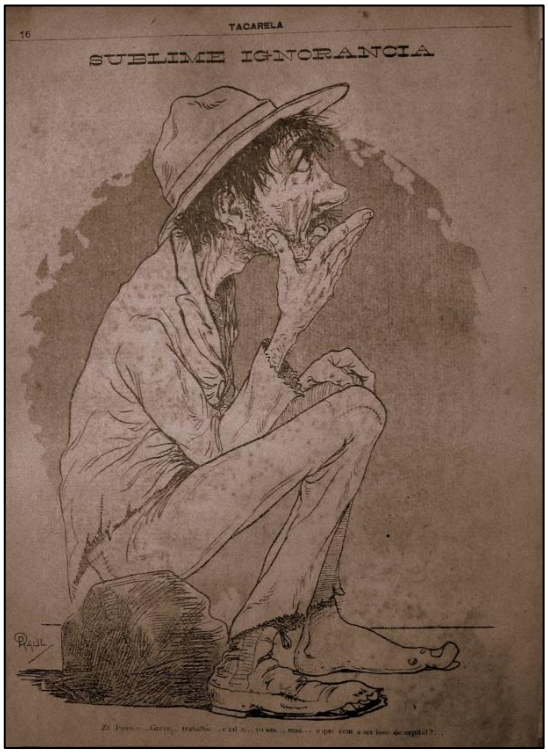
Figura 62 - *VICTORIA CERTA.*



Fonte: *Tagarela* (26 de novembro de 1903).

Essa greve, na visão de Raul, impõe outro ritmo aos cariocas. Pode-se dizer, aqui, que o sentimento do autor em relação a esse processo é igual aos pontos pelos quais ele olhou a reforma urbana com certa simpatia: quebra da rotina, agitação, elementos cosmopolitas. Ali, o autor aponta para intelectuais como Mello Morais e Vieira Fazenda, que ele rotula como tradicionalistas. No caso da greve de 1903, Raul usa uma caricatura em que ele mostra uma grande massa populacional da capital do país alheia às grandes questões do tempo. Para representar isso, o artista desenha um Zé Povo extremamente maltrapilho, que aparece de chapéu torto, usando um casado todo amarrotado e uma calça desgastada e remendada; no seu pé direito, há um sapato cujo bico está aberto; no outro pé, não há nenhum sapato. Seus cabelos estão desgrenhados e sua barba mal feita, e ele aparece sentado sobre uma pedra. Raul faz questão de ressaltar os traços de pobreza, para mostrar a *Sublime ignorancia* (Figura 63) – que é o título da composição – do personagem: "ZÉ POVO. - ... Gréve... trabalho... e tal e... cousas... mas... o que vem a ser isso de capital?..." (TAGARELA, 03 de setembro de 1903).

Figura 63 - *SUBLIME IGNORANCIA*.



Fonte: *Tagarela* (03 de setembro de 1903).

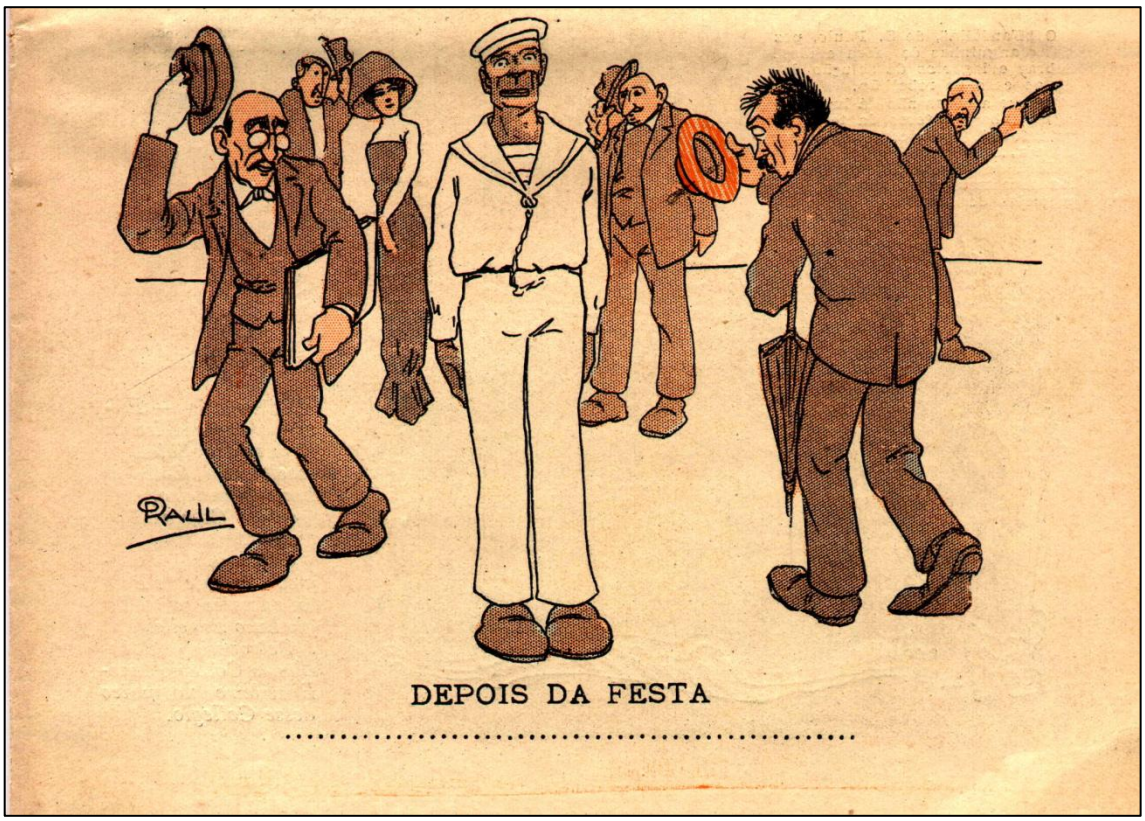
Esse Raul politizado muda, em muito, a maneira como ele normalmente via a arte caricatural. Em um primeiro momento, a rotina, tão importante para o tempo lento dos costumes, seria abalada pela revolução. Em seguida, o homem comum, o Zé Povo e outros tipos equivalentes apareciam como personagens obsoletos diante das demandas da história. Essa parte da obra do autor serve, ainda mais, para acentuar as diferenças entre a caricatura de costumes e a política.

Nesse momento, o jovem Raul passava por um aumento de consciência social dos problemas vividos pelo país. É claro que há oscilações nisso, pois, sete anos à frente, durante a Revolta dos Marinheiros, ele, ao contrário da simpatia diante da greve de 1903, fez parte do cerco discursivo e imagético que a imprensa brasileira estabeleceu contra os marinheiros liderados por João Cândido[141]. Em *Depois da festa* (Figura 64), ele apresenta um revoltoso negro (provavelmente uma representação arquetípica do líder do movimento), em uma rua da capital do Brasil, sendo olhado por cinco homens e uma mulher – todos brancos –, usando

[141] *A revolta da chibata* (1979), de Edmar Morel, é uma das referências mais importantes nessa questão. O autor procura dar uma visão das tensões políticas e sociais que envolveram o episódio. Já Marcos Silva, em *Contra a Chibata: marinheiros brasileiros em 1910* (1982), trata de questões parecidas, mas enfatiza o papel da imprensa na cobertura daquele processo. Mais recentemente, Sílvia Capanema Pereira de Almeida, em *Nous, marins, citoyens brésiliens et républicains: identités, modernité et mémoire de la révolte des matelots de 1910* (2009), entra com a questão dos anseios de cidadania dos revoltosos, além da questão de etnicidade e corpo na análise do contexto.

roupas respeitáveis, o que indica uma classe mais favorecida, dando a impressão de que ele conquistou um prestígio apenas pelo medo (todos tiram o chapéu para ele, cumprimentando-o, mas sem expressar sorriso, e de maneira ligeira). Os elementos raciais da criação são inegáveis. A força da imagem de uma maioria de homens negros e mulatos tomando encouraçados e apontando canhões para a sede do poder nacional gerou uma reação que envolveu o uso do racismo em diversos aspectos para representar e combater a revolta. Raul não ficou totalmente imune a isso[142].

Figura 64 - *DEPOIS DA FESTA*.



Fonte: *Revista da Semana* (11 de dezembro de 1910).

Mesmo com esses limites, é inegável a presença de elementos de uma preocupação social no autor. A dramaticidade de suas caricaturas sobre a seca no Ceará é uma grande evidência disso. As legendas que ele colocou ali mostram que aquela população era, acima de tudo, vítima do descaso do Estado brasileiro. Há um caráter de denúncia em todas elas. Na

[142] No que diz respeito à questão racial, a revista *Tagarela* usou de textos de humor e caricaturas para atacar, de maneira intensa, o membro do Conselho Municipal e depois deputado federal Monteiro Lopes. Negro, formado em direito e simpatizante dos aspectos da cultura afro-brasileira ele era visto como um corpo estranho naqueles espaços. Vários artistas da publicação produziram imagens e escritos nesse sentido. Não foi localizado nenhum da autoria de Raul Pederneiras. No artigo *Do (in)visível ao risível: o negro e a "raça nacional" na criação caricatural da Primeira República*, Silvia Capanema e Rogério Silva devolvem uma análise onde essa questão aparece.

Revista da Semana, em que ele atuava paralelamente, foram publicadas, nesse contexto, fotos de grande impacto, nas quais aparecia a situação das crianças cearenses diante dessa tragédia (*Revista da Semana*, 26 de junho de 1904). Muito provavelmente, Raul as viu e usou a arte caricatural para se posicionar sobre o assunto. Um bom exemplo aparece com o título *A fome no Norte* (Figura 65). Nela, uma família de retirantes é retratada e identificada como *Os governados*. A mulher, que Raul procurou desenhar como uma mulata, aparece com a tez clara, os lábios grossos e os cabelos crespos e despenteados. Ela segura uma criança de colo, seu seio direito está à mostra. Seu marido aparece como um homem branco, seus cabelos também estão despenteados, seus olhos encontram-se abatidos, ele está deitado e tem, assim como sua esposa, um bebê em seus braços. Há, nele, uma aparência de magreza, que, com certeza, o autor utilizou para se referir à sua falta de saúde. A mulher, que está em uma posição mais avançada, olha aterrorizada a imagem da morte. O desenho é todo em preto e branco, uma forma que Raul muitas vezes utilizou para fazer caricaturas que não expressassem o riso. Na parte de cima, do lado direito da imagem, há uma esfera, e, dentro dela, vê-se duas mãos que brindam taças de vinho em uma mesa na qual aparece um frango assado. Raul deu a essa cena o nome de *Os governantes*. Por fim, o autor mostra a natureza do país que tinha uma elite como aquela à sua frente: "Terra Madrasta!" (TAGARELA, 25 de fevereiro de 1904).

Figura 65 - *A fome no norte*.

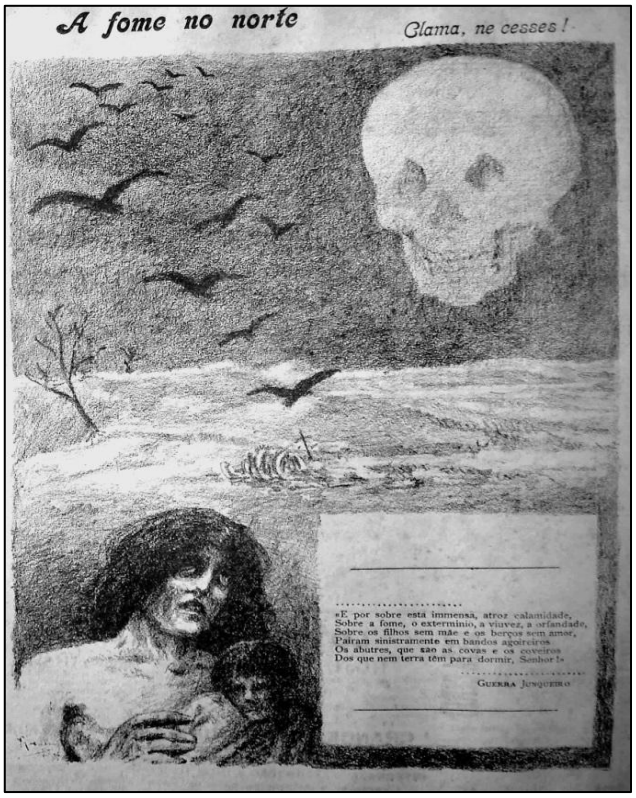


Fonte: *Tagarela* (25 de fevereiro de 1904).

A segunda caricatura sobre a seca do Ceará também tem o título de *A fome no norte* (Figura 66). Porém, ela vem acompanhada da frase em latim "*Clama, ne cesses!*" (Clame, sem cessar!). Nela, uma mulher de tez clara e cadavérica, com cabelos negros e longos, abraça uma criança bastante debilitada. Ao fundo, há um cenário de desolação marcado pela seca: restos mortais de animais, uma cruz fincada no chão, árvores destruídas pelo calor e abutres rondando o ambiente. Um crânio gigantesco e sorridente aparece no céu, representando a "crueldade" do sol. Aqui, Raul Pederneiras usa um poema do português Guerra Junqueiro, que esteve no Ceará durante uma seca anterior, ocorrida na década de 1870, que devastou aquela região:

> E por sobre essa immensa, atroz calamidade,
> Sobre a fome, o exterminio, a viuvez, a orfandade,
> Sobre os filhos sem mãe e os berços sem amor,
> Pairam sinistramente em bandos agoireiros
> Os abutres, que são as covas e os coveiros
> Dos que nem terra tem para dormir, Senhor! (TAGARELA, 03 de março de 1904).

Figura 66 - A fome no norte.



Fonte: *Tagarela* (03 de março de 1904).

Há uma reflexão importante a ser feita neste momento do texto: o Raul da segunda parte do capítulo representa o caricaturista de costumes que trouxe a política para esse

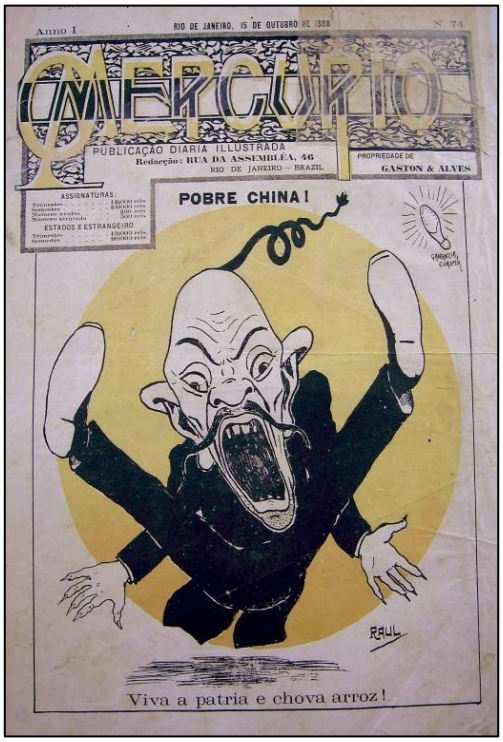
universo, usou das linguagens múltiplas e da sutileza de análise que o acompanhou do início até seus dias finais como artista. Esse Raul das últimas páginas desvia de seus temas e métodos mais comuns. É um Raul militante, agitador e panfletário em suas composições. Isso quebra imagens de um homem alheio às brigas políticas (como disse uma das homenagens póstumas do *Jornal do Brasil*). É necessário levar em conta os primórdios do autor em *O Mercurio*, em 1898. Nessa publicação, houve um engajamento dos caricaturistas que ali atuaram em denunciar as injustiças sociais. Além disso, não deve ser descartado o fato de que aquele ano foi um marco para as consciências mais críticas da América Latina por conta da derrota espanhola em Cuba para os Estados Unidos e das condições humilhantes em que se deu a independência da ilha[143]. A publicação acompanhou de perto os desdobramentos do conflito, com textos e imagens dos principais personagens de todos os lados e caricaturas. Julião Machado, por exemplo, desenhou um toureiro cheio de ferimentos vendo a sua dama indo de braços dados com o Tio Sam (O MERCURIO, 16 de agosto de 1898). As críticas às relações capitalistas no Brasil, em seções como *O nosso próximo*, ampliam-se para a esfera internacional para se criticar o imperialismo. Se Cuba era humilhada no Caribe diante de Washington, a China, por sua vez, tinha nos europeus os seus grandes problemas. As tensões na nação asiática, que levariam à Guerra dos Boxers, foram bem percebidas por Raul na composição *Pobre China!* (Figura 67), na qual ele coloca um homem chinês sendo projetado para frente, como que impulsionado por um pontapé. "Viva a patria e chova arroz", diz a legenda (O MERCURIO, 15 de outubro de 1898). O autor compõe o personagem com estereótipos comuns nas imagens dos chineses: tranças longas em uma cabeça careca, bigodes igualmente extensos e roupas exóticas. Chama a atenção, na imagem, as unhas longas que ele possui. No alto, do lado direito, Raul coloca a sola de um sapato na qual aparece escrito *Ganancia Européa*. As políticas ocidentais de intervenções imperialistas estavam no seu auge. Tanto Raul como outros de seus contemporâneos condenavam essas ações, mas não davam atenções significativas à África Negra, que era uma grande vítima dessa política[144]. É bastante emblemático que, nesse contexto, a referência mais significativa a essa região, feita por Raul,

[143] Nos jornais e revistas brasileiras desse contexto, é claro um misto de esperança pela independência cubana e de desilusão pela intervenção de Washington. Especificamente no contexto hispano-americano, Maria Helena Capelato discute, no artigo *A data símbolo de 1898: o impacto da independência de Cuba na Espanha e Hispanoamérica* (2003), como os intelectuais da antiga metrópole e das ex-colônias absorveram essa mudança de paradigma representada pela ascensão dos norte-americanos.

[144] Chama a atenção essa quase indiferença dos caricaturistas brasileiros em relação às questões coloniais, particularmente ao que dizia respeito à África Negra. Mesmo durante a Primeira Guerra, quando a questão colonial surgia como um dos motivos da conflagração europeia, os caricaturistas brasileiros resistiam em abordar o tema. Na revista francesa *Le rire rouge*, isso era uma constante. Em uma de suas capas, ela homenageia os soldados franceses oriundos do mundo colonial com a seguinte frase: "Un noir vaut deux boches" (Um negro vale por 10 boches – tradução nossa) (LE RIRE ROUGE, 17 de fevereiro de 1917,).

foi a respeito do líder africânder Paul Kruger, homenageado em *Tagarela* como sendo um herói da resistência contra os britânicos durante a Guerra dos Bôeres. Ele, como Luar, fez um poema elogiando-o, enquanto Augusto Rocha produziu a caricatura de capa (TAGARELA, 05 de abril de 1902).

Figura 67 - *POBRE CHINA!*



Fonte: *O Mercurio* (15 de outubro de 1898).

Mas os seus traços políticos estão dentro de um cenário latino-americano. A ascensão dos Estados Unidos era o que se sentia mais de perto pela intelectualidade do continente. A fragilidade dessas nações em diferentes aspectos perturbava muitas dessas cabeças pensantes. Na América de língua espanhola, autores como José Martí e Jose Enrique Rodó (dentro de todas as suas diferenças políticas) mostravam o descompasso entre as ideias vindas de Washington e a realidade dos países ao sul do Rio Grande[145]. No Brasil, Eduardo Prado, já em 1894, mostrava que qualquer tipo de imitação de um modelo ianque estaria fadado ao fracasso. Nesse mesmo ambiente de efervescência político-cultural, Afonso Celso, em 1901, e Manoel Bonfim, em 1905, deram, respectivamente, respostas otimistas diante de sentimentos

[145] José Martí (1991, p. 248), em Nossa América, vê "[...] o caráter cruel, desigual e decadente dos Estados Unidos e a existência contínua neles de todas as violências, discórdias, imoralidades e desordens de que se culpa os povos hispano-americanos". Já José Enrique Rodó (1991, p. 50), em *Ariel*, fala do que ele aponta como mediocridade americana, referindo-se ao país como: "[...] Sacro Império do Utilitarismo".

de poucas esperanças, seja em torno do Brasil ou do continente como um todo[146]. O leitor Raul pode ter conhecido essas obras, mas, independentemente disso, ele esteve em contato com esse ambiente e com as perspectivas que nele surgiam. O que com certeza ele leu e teve contato, até por ser um estudioso do direito internacional, foi com a *Doutrina Drago*, criada pelo chanceler argentino Luís María Drago, que afirmava que nenhuma nação poderia usar da força, diante de outras, para conseguir o pagamento de dívidas. A formulação desses princípios ocorreu por conta do cerco naval à Venezuela, liderada nesse momento por Cipriano Castro, em 1902, quando Grã-Bretanha, Alemanha e Itália usaram o seu poderio diante daquele país (BETHELL, 2002). Essas ideias surgem por conta do não cumprimento da *Doutrina Monroe*, que afirmava a não disposição dos Estados Unidos em tolerar intervenções europeias nas Américas. Nesse cenário, Raul produz a caricatura *Os Successos de Venezuela* (Figura 68), na qual uma mulher de cabelos negros e longos, representando o referido país sul-americano, tendo na cabeça um barrete frísio, segura na mão direita uma arma pontiaguda, que parece estar pela metade. Na direção dela, caminham três homens armados, sendo eles: o símbolo nacional britânico, John Bull; o *kaiser* alemão Guilherme II; e o então primeiro-ministro italiano, Guiseppe Zanardelli. Ao fundo, o Tio Sam aparece sentado e cochila tranquilamente. O autor coloca em letras garrafais a palavra "*COVARDES!*" e aponta: "Tres contra um...." (TAGARELA, 20 de dezembro de 1902), pois a fêmea solitária enfrenta três homens armados como que diante de uma ameaça de violação de sua dignidade.

[146] Laércio Souto Maior, em *Introdução ao pensamento de Manoel Bonfim* (1993) entra nos meandros das ideias do autor. Em *O rebelde esquecido: tempo, vida e obra de Manoel Bomfim* (2000), de Ronaldo Conde Aguiar, também existe um esforço de entendimento da formação intelectual de Bonfim, porém, com um perfil mais biográfico.

Figura 68 - *Os successos de Venezuela*.



Fonte: *Tagarela* (20 de dezembro de 1902).

Nesse mesmo momento, um dos assuntos que mais aparecia na imprensa era relacionado à questão do Acre. Desde o momento em que La Paz cedeu a administração do território acreano ao *Bolivian Sindicaty*, a imprensa, como chama a atenção Luiz Alberto de Vianna Moniz Bandeira, em A *presença dos Estados Unidos no Brasil* (1973), reclamou excessivamente da postura passiva da chancelaria brasileira diante dessa ação. As riquezas amazônicas, particularmente a borracha, transformaram aquela região em um foco de tensão entre Brasil, Bolívia e Estados Unidos[147]. Além disso, a situação dos brasileiros que ali vivam e trabalhavam criava um clima que levaria a um conflito. Os norte-americanos tinham um interesse direto na questão, pois a borracha alimentava a sua crescente indústria automobilística. Por conta disso, o espírito antiamericano tomava conta da imprensa, seja a de Belém e Manaus, seja a do Rio de Janeiro (MONIZ BANDEIRA, 1973). Entre a guerra resultante desse processo (iniciada pelos brasileiros liderados por Plácido de Castro) e a

[147] No artigo *O Barão de Rothschild e a questão do Acre*, Moniz Bandeira (2010, p. 154) observa a tensão do jogo diplomático: "Hay, com quem Assis Brasil se entrevistara no dia 15 de maio de 1902, disse que os E.U.A jamais apoiariam qualquer ofensa à soberania do Brasil e que ele recomendara o Bolivian Syndicate ao ministro americano em La Paz, de modo genérico, sem qualquer caráter oficial, atendendo a uma solicitação dos interessados no arrendamento. O Subsecretário de Estado, David J. Hill, também assegurou que os E.U.A não interviriam na questão. Contudo, Assis Brasil percebera que, embora a situação, em Washington, ainda fosse favorável ao Brasil, poderosos interesses estavam em ação e qualquer mudança desagradável poderia ocorrer, pois, os homens do Bolivian Syndicate especulavam com a linguagem agressiva de muitos jornais brasileiros para irritar o Departamento de Estado. Realmente, a mudança desagradável ocorreu. O governo da Bolívia pediu a intervenção dos E.U.A, alegando que não tinha força para sustentar o contrato com o Bolivian Syndicate. Hay decidiu apoiá-lo".

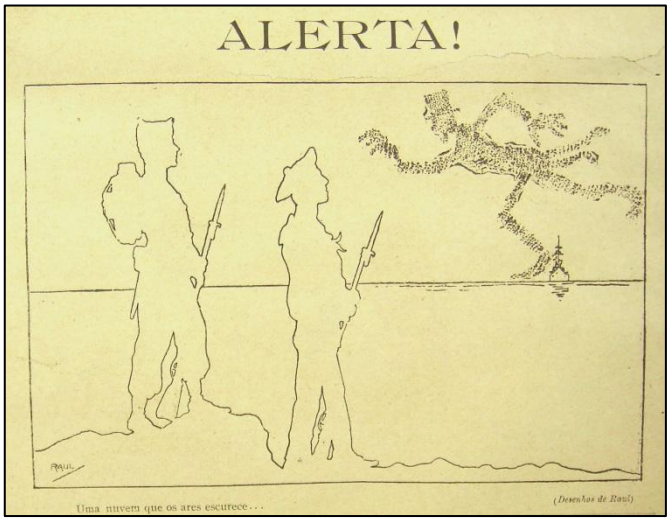
assinatura do Tratado de Petrópolis, que anexou o Acre ao Brasil, a caricatura de jornais e revistas transformaram o Tio Sam em um alvo. Raul produziu muitas em torno dessa questão. Uma, em tom nacionalista, que revela o *perigo ianque*, tem o título *ALERTA!* (Figura 69). Na cena, dois homens, um do Exército e outro da Marinha, olham para o mar e veem, ao longe, uma figura sombria e gigantesca que representa o símbolo nacional norte-americano. Perto de seu pé direito, há um encouraçado. A legenda é bastante direta: "Uma nuvem que os ares escurece..." (TAGARELA, 18 de outubro de 1902).

Os Estados Unidos, representados pelo Tio Sam ou por seus presidentes, surgiram constantemente nas criações de inúmeros caricaturistas do final do século XIX e das primeiras décadas do XX[148]. Porém, em determinadas criações de Raul, pode-se notar certa densidade nas observações, por ser ele um estudioso do direito internacional, portanto, um conhecedor das relações em diferentes níveis entre os países. Por exemplo, em uma criação para a revista *Fon-Fon!*, em 1907, ele mostra que Washington e Tóquio estavam em rota de colisão e se enfrentariam em algum grande conflito no futuro (FON-FON!, 1º de fevereiro de 1908).

Como Policarpo Quaresma, personagem de Lima Barreto, Raul vê as possibilidades de um futuro grandioso do Brasil. Contudo, o mundo vivia um momento de expansão imperial dos europeus e dos nipônicos, e o início do esplendor dos Estados Unidos. Somado a isso, ele mostrava a morosidade do governo brasileiro, que, em sua visão, parecia não ver as ameaças que cercavam o país. Olhando no horizonte um sinistro Tio Sam, com olhos monstruosos e asas de morcego, um índio, simbolizando o Brasil, vê o presidente Campos Sales dormindo tranquilamente (Figura 70). Diz ele, na caricatura intitulada *Fraco e sem forças*: "Já que o governo dorme e não me livra do perigo que se approxima, peço licença ao Jornal do Brasil - para quem apellar?" (TAGARELA, 27 de setembro de 1902).

[148] Rogério Souza Silva, no artigo *Desenhando uma nova ordem mundial: o poder dos Estados Unidos e as suas representações caricaturais no início do século XX* (2005), mostra a recorrência da imagem do Tio Sam na caricatura brasileira do período da Primeira República.

Figura 69 - *ALERTA!*.



Fonte: *Tagarela* (18 de outubro de 1902).

Figura 70 - *FRACO E SEM FORÇAS.*



Fonte: *Tagarela* (27 de setembro de 1902).

A ideia de uma nação ameaçada por forças exteriores não estava presente exclusivamente na produção de Raul. Falsttaff, por exemplo, também em *Tagarela*, na caricatura *Doutrina Monroe* (TAGARELA, 02 de agosto de 1902), mostra uma figura feminina nua, de braços abertos, com os punhos amarrados a uma pedra e com as palmas das mãos perfuradas por prego. Em seu peito, há uma cruz, com a palavra *Acre* bem perto dali, e, na sua coxa direita, lê-se o nome *Brazil*. Essa mulher é atacada por uma águia gigantesca e de cartola – em uma clara referência aos Estados Unidos. A legenda diz: "A America é dos americanos... do norte. O' da guarda!". Como na caricatura *Os successos de Venezuela*, há uma ideia de covardia e violação contra um corpo feminino, representando este um país

latino-americano, diante de uma potência do Atlântico Norte. Raul vê na edição comemorativa do Sete de Setembro a oportunidade para fazer uma crítica política e usar os seus trocadilhos na caricatura de capa de *Tagarela* intitulada *Ainda a pendencia é norte* (Figura 71), em que John Bull, Guilherme II e Guiseppe Zanardelli aparecem de novo, só que desta vez sentados na base de um monumento. Os três fumam calmamente seus cachimbos enquanto o Tio Sam conversava, ao pé do ouvido, com um pequeno garoto de chapéu de abas largas, no qual aparece o nome de *Bolivia*. Nessa paródia à estátua em homenagem à Independência, no lugar de Pedro I encontra-se Campos Sales em um cavalo. O então presidente segura um papel que mostra o título dessa composição. Em uma pequena esfera, aparece uma silhueta do monumento original, na qual está colocado o imperador, seu cavalo e o ano de 1822. A frase "Oitenta annos depois..." (TAGARELA, 06 de setembro de 1902) indica os temores do autor diante da soberania do Brasil naquele cenário de grande hostilidade entre as nações.

Figura 71 - *7 DE SETEMBRO*.



Fonte: *Tagarela* (06 de setembro de 1902).

O nacionalismo de Raul na caricatura está relacionado a um conjunto de representações bastante comuns entre os artistas do gênero. As figuras femininas para

representar nações podem ter usos bastante variados, indo da altivez, coragem, fraqueza que se converte em força (como na imagem da Venezuela colocada há algumas páginas) e sedução. Na criação abaixo (Figura 72), o autor desenha Rodrigues Alves, vestido como uma cortesã, tentando seduzir o presidente boliviano, General Pando, para convencê-lo da necessidade do Acre mudar de mãos. Ao fundo, o Barão do Rio Branco toca em um bandolim, enquanto Alves entoa uma canção de época, de nome *A borboleta gentil*:

> Amor constante é tolice,
> O goso está no variar...
> Don! Don! (TAGARELA, 17 de dezembro de 1903).

Figura 72 - *Idylio Al.. Acre*.

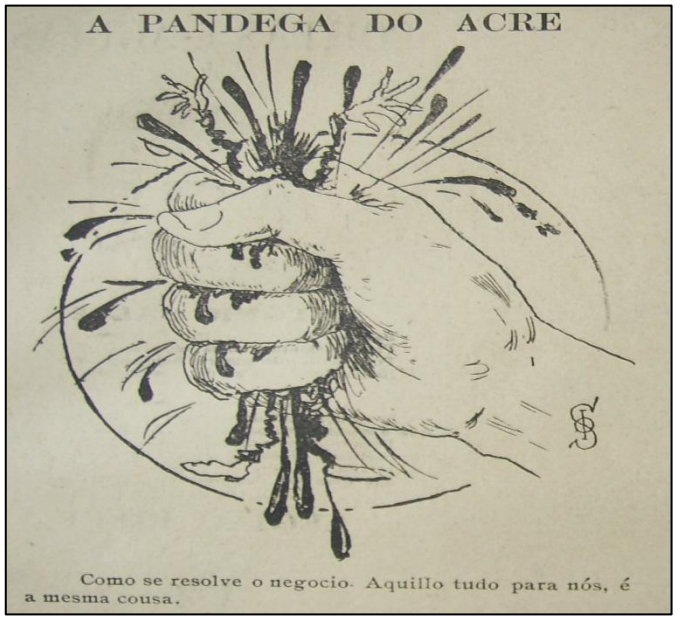


Fonte: *Tagarela* (17 de dezembro de 1903).

Antes do desfecho favorável da crise do Acre ao Brasil, Raul produziu uma série de imagens em que o seu nacionalismo e o das publicações que ele representava estavam bem colocados. Ele fez, em *O Malho*, uma transformação do líder boliviano em um símio (O MALHO, 30 de janeiro de 1903). Na mesma publicação, usou o nome de *Pango* para fazer um trocadilho com a palavra *pandego* (O MALHO, 30 de janeiro de 1903). Já em *Tagarela*, o general aparece desumanizado pelo caricaturista, na criação *A pandega do Acre* (Figura 73), que representava seus ufanismos de momento naquela revista. Vale a pena observar esta última caricatura com mais atenção, devido à sua agressividade no desenho e na legenda. O

presidente do país vizinho é apertado por uma gigantesca mão masculina que representa os interesses brasileiros naquela região. Ele se contorce e seu sangue voa pelos ares e espalha-se pelos dedos de seu algoz. A legenda acompanha o espírito do desenho: "Como se resolve o negocio. Aquillo tudo para nós, é a mesma cousa" (TAGARELA, 12 de fevereiro de 1903).

Figura 73 - *A PANDEGA DO ACRE*.



Fonte: *Tagarela* (12 de fevereiro de 1903).

Nesse começo de século, as relações entre os diferentes países do continente tinham como uma das questões mais importantes o crescente papel dos Estados Unidos na região. A Guerra Hispano-Americana marcou a sua ascensão como potência continental, e, com as condições em que se deu a independência de Cuba, falar em imperialismo não era exagero[149]. Além disso, a sua ação em outros países do Caribe e da América Central, e seus interesses econômicos na América do Sul, causavam incômodo em diferentes setores das elites políticas, intelectuais e militantes de várias tendências da América Latina. Nos anos seguintes, Nicarágua, República Dominicana e Haiti sofreriam intervenções de Washington. Por seu lado, os Estados Unidos preocupavam-se com o crescente poderio alemão e a influência que este poderia ter em uma área considerada de sua guarda[150]. O seu papel hegemônico no

[149] Entre tantos autores, Moniz Bandeira, na obra *Formação do império americano: da guerra contra a Espanha à guerra no Iraque* (2005), vê, na Guerra Hispano-Americana, um marco para a política externa no continente e no mundo, pois a ação de Washington contra a Espanha criou um *modus operandi* que marcaria a atuação desse país ao longo do século XX.

[150] Robert Freeman Smith (apud BETHELL, 2001b, p. 625-626) vê de maneira interessante esse processo de interesse alemão pela América Latina: "Os Estados Unidos não foram o único país a demonstrar um crescente interesse pela América Latina. A Alemanha imperial também se mostrou atraída não só em termos

continente pautou-se em um discurso em que não se admitia nenhum tipo de intervenção europeia nessa parte do globo. Tal atitude se fortalecia com fatos como o bloqueio naval contra a Venezuela, como já foi citado. O então primeiro-ministro britânico, Arthur Balfour, afirmava serem os latino-americanos "arruaceiros" e isso favorecia a ideia dos Estados Unidos como os futuros tutores da região (SMITH; BETHELL, 2001). Na ocasião da bancarrota dominicana, ocorrida em 1904, o presidente Theodore Roosevelt pôde expor a sua doutrina de intervenção preventiva, que ficaria conhecida como *Corolário de Roosevelt para a doutrina de Monroe*:

> Qualquer país cujo o povo se conduz bem por si próprio pode contar com a nossa amizade sincera. Se uma nação demonstra que conhece como agir com eficiência racional e decência nos assuntos sociais e políticos, se ela conserva a ordem e resgata suas obrigações, não necessita temer nenhuma interferência dos Estados Unidos. A atitude crônica do "fazer mal", ou uma ineficácia que resulta num afrouxamento geral dos laços da sociedade civilizada, tem na América, como em outra parte, exigido ultimamente a intervenção por alguma nação civilizada, e no Hemisfério Ocidental a adesão dos Estados Unidos à Doutrina de Monroe pode forçar os Estados Unidos, embora com relutância, em casos flagrantes daquela atitude ou ineficácia, para o exercício de *poder policial internacional*. (Grifos nossos) (ROOSEVELT apud MORRIS, 1953, p. 184-185).

Foi nesse clima que ocorreu a Conferência Pan-Americana de 1906, a qual teve como sede o Rio de Janeiro. Nessa época, a cidade chegava a uma etapa fundamental de suas reformas, portanto, ela deveria aparecer aos olhos das autoridades estrangeiras convidadas para evento como um modelo de urbes civilizada. A imprensa nacional deu uma ampla cobertura. Na *Revista da Semana,* aparecem imagens bastante significativas da chegada dos convidados, suas atividades políticas, discursos e, em especial, seus passeios. O foco das atenções era o Secretário de Estado norte-americano:

> CHEGADA DO SR. ELIHU ROOT
> O Rio de Janeiro, trajando as galas dos dias solemnes, recebeu na semana passada o Secretario de Estado dos Estados Unidos da America do Norte Sr. Elihu Root, em missão especial á America do Sul.

---

econômicos, como também demográficos e militares. Por volta de 1900, mais de 350 mil alemães migraram para o Sul do Brasil e cerca de 120 mil estavam vivendo no Chile. Eram encontradas colônias alemãs ainda na Argentina e na América Central. O governo germânico incentivou ativamente esses colonos a preservar e ampliar as tradições alemãs e financiou igrejas e escolas de língua alemã. A marinha imperial intensificou suas operações nas águas do hemisfério; em 1900, o almirante Von Tirpitz declarou à comissão de orçamento do Reichstag que, eventualmente, a Alemanha precisaria de uma base naval armada na costa do Brasil. O Kaiser Guilherme II não escondia a sua crença de que a Alemanha tinha um papel importante a desempenhar no hemisfério ocidental. considerava Cuba um 'Estado europeu', mas fracassou na tentativa de estabelecer uma aliança europeia contrária aos Estados Unidos durante a guerra com a Espanha. Em 1900, num despacho o embaixador alemão no México observou que umas colônia alemã na América Latina seria mais valiosa do que todas as da África. O Kaiser escreveu à margem: 'Correto, é por isso que precisamos ser lá o 'poder supremo''. O Kaiser recusou-se consistentemente a reconhecer a Doutrina Monroe a asseverou oportunamente o direito das nações européias de intervirem no hemisfério".

> Desde que S. Ex, desembarcou do cruzador *Charleston*, até que entrou no palacete Abranches, onde se acha hospedado, foi alvo das mais estrondosas acclamações populares.
>
> O Sr. Elihu Root tem-se mostrado encantado com as extraordinarias bellezas do variado panorama do nosso paiz e com o aspecto opulento da nossa Capital que, dia a dia augmenta o seu constante adiantamento aos que têm a centura de visital-a.
>
> A Avenida Central, já por si naturalmente encnatadora, tinha mais o cunho da magia, do que do esforço do homem, tal a belleza com que se apresentou de modo indizível, á noite, por occasião da luz electrica inundal-a abundantemente, em uma verdadeira apotheose de seu mystico esplendor.
>
> Recebido com todas as honras officiaes a que tem direito pela sua alta investidura e passando por entre as alas da sympathia e lealdade nacionaes, o Sr, Elihu Root, coberto de acclamações e de flores, sente-se satisfeito, ao ponto de dizer, possuído de justo desvanecimento, que a hegemonia brasileira está garantida pelos seus 22 milhões de almas que encontrarão o maior apoio e a mais franca amisade nos 82 milhões de norte-americanos. (REVISTA DA SEMANA, 05 de agosto de 1906).

Na Conferência, segundo Moniz Bandeira (1973), houve um esforço para a superação de desconfianças entre os Estados Unidos e os países latino-americanos. O autor aponta para duas tendências entre os líderes brasileiros. De um lado, Joaquim Nabuco abraçava um americanismo e suas concepções, expressando isso em discursos; do outro, o Barão do Rio Branco via a parceria com os norte-americanos como importante, mas sem esquecer as contribuições da Europa para a formação do país (BANDEIRA, 1973). Acima disso, o evento tinha a finalidade, como bem observa a parte final da última citação, de reafirmar a hegemonia brasileira na América do Sul e obter o reconhecimento de Washington quanto a essa realidade. Na capa da *Revista da Semana*, na edição em que Root é exaltado com textos e fotografias, Raul produziu uma caricatura que expressa bem esse espírito de momento (Figura 74). Esse Raul nacionalista parece que quer dar um recado ao mundo. O autor mostra, no lado esquerdo, um homem branco e sorridente, de *smoking* e luvas, e, como mostrará a legenda, claramente efeminado: "- Sou todo mariquinhas e luva de pellica quando me tratam bem". Do outro lado, aparece um homem também branco, só que com expressão sisuda, gigantesco e com o dorso nu, emergindo do território do Brasil. O personagem aperta violentamente um homem pequeno e magro, que está com olhos extremamente abertos e expressa dor (talvez uma referência à Bolívia). Ele é identificado como *O GRANDE BRAZ*. A legenda afirma e contrasta com a fala anterior: "- Mas toquem na minha corda sensível e verão se eu sou banana!". Pederneiras consegue perceber, com maestria, o fato de o brasileiro ir da cordialidade à violência, ou as duas convivendo simultaneamente. Aqui, ele mostra, mais uma

vez, que era melhor observador da política por meio dos costumes do que como analista da política por meios mais convencionais.

Figura 74 - *O GRANDE BRAZ*.



Fonte: *Revista da Semana* (05 de agosto de 1906).

A politização da caricatura de Raul Pederneiras permeou momentos de sua vida como caricaturista de costumes. É necessário observar que ele manteve, nesses momentos, um otimismo em relação às possibilidades do Brasil como nação, contudo, o problema estava na classe dirigente, seja nas questões internas, seja nas externas. É o mesmo raciocínio que foi aplicado na análise aqui realizada de uma de suas criações, em que a questão não era a República em si, mas os homens que estavam por trás dela. O seu nacionalismo e anti-imperialismo emergiam diante dessas grandes questões da política internacional. Isso, duas décadas depois, o levou a ter simpatias políticas passageiras pelo extremismo reacionário representado pelo fascismo. Isso será visto depois. Antes, porém, faz-se necessário observar um pouco o que era essa caricatura política nas décadas iniciais do século XX.

*

Em *Humorismos da propaganda republicana* (1904), Hippolyto da Silva transcreve os textos satíricos do jornal paulista *Correio Imperial*. O livro é dividido em dois volumes, sendo que o primeiro trata das sátiras anteriores à proclamação e o segundo mostra o período posterior. Mesmo resgatando essas memórias de tempos de combate, o autor, na introdução da obra, demonstra um desânimo em relação aos novos tempos:

> Em todo caso, ficará provado que, naquelle tempo, gozavamos, pelo menos, da liberdade de expandir o pensamento, externando os mais perigosos conceitos sobre o Império e contra a família reinante, sem outras preocupações que não fossem as de bem servir o nosso ideal politico. Ser republicano, naquella época, era ter civismo, sentir-se independente e possuir a coragem da honestidade e do trabalho.
> Presentemente, já se não exigem tantos predicados: não temos ideaes, e – o que é peor – já não temos espírito; basta-nos uma patente da guarda nacional, cautelosamente obtida como garantia contra as eventualidades do xadrez policial, para levar-nos, sem grande vexame, á benemerencia protectora do Estado Maior, em caso de perigo...
> Perdôem-me aquelles que se sentirem melindrados, nesta revivescencia de factos antigos, os conceitos e referencias por mim feitos á respeitabilidade de seus nomes, nos assomos da paixão partidaria.
> Os tempos são outros (SILVA, 1904, p. 5-6).

Esse texto data de janeiro de 1904 e, como se percebe, o humor em relação à República não era dos melhores[151]. A passagem de século marcaria, no Rio de Janeiro, o surgimento de novas publicações de humor que resgatariam um papel da política na caricatura. Em 1900, surgem os primeiros números da *Revista da Semana*; em 1902, a revista *O Malho*. Esse era o momento em que o governo de Campos Sales dava andamento ao processo de "saneamento" das finanças amarrando o país ao *Funding Loan*, tendo como consequências: "[...] deflação, equilíbrio orçamentário, restauração do imposto pago em ouro nas alfândegas" (CARDOSO, 2006, p. 40). Nesse período, solidificou-se o edifício político criado pelas elites paulistas (em articulação com as outras). Houve, também, em tal contexto, um novo ciclo de modernização que deu seus ares, em particular, nos meios urbanos. A necessidade do país em ajustar os ponteiros de seu relógio histórico com os das nações do Atlântico Norte gerou, nos setores médios urbanos e nas elites, um misto de ansiedade e desesperança – devido ao medo de não alcançar essa meta. As revistas citadas surgem exatamente nesse momento; elas exalam esse espírito de época e se constituem em

[151] Nesse período da história republicana, são publicados no Brasil vários livros que têm, no humor escrito, uma forma de análise da sociedade. *Caras e caretas* (s/d), de Pedro do Coutto, traça perfis de homens públicos do país, tendo algumas tiradas humorísticas. Simão de Mantua, nos dois volumes de *Figurões visto por dentro: estudo de psychologia social brasileira* (1921), usa uma espécie de psicologia humorística para falar dos políticos brasileiros. Em *Intellectualidade e humorismo: o Congresso Federal em 1924* (1925), João do Sitio usa discursos políticos reais e busca as contradições das falas para, daí, buscar o humor. Por fim, *História do Brasil pelo método confuso*, usa do riso para entender o processo histórico do país, da colonização até o final dos anos de 1920.

testemunhas privilegiadas desses processos. Elas aderiram ao paradigma moderno então vigente, porém expressaram por meio não só das caricaturas, mas também de editorais, artigos, crônicas de humor e fotografias, pontos de vista próprios de suas tendências editorais. Um fator comum que as aproximava era uma desilusão com inúmeros aspectos da República – "[...] esta República, que também não é a que sonhamos, quando mamávamos [...]" como aparece no primeiro editorial de *O Malho*, por exemplo (20 de setembro de 1902). Nos anos de 1907 e 1908, surgem, na capital do país, respectivamente, a *Fon-Fon!* e a *Careta*. A primeira aparecendo em um momento em que a reforma iniciada por Pereira Passos já era uma realidade; a outra, somada à questão colocada anteriormente, surge quase simultaneamente com a Exposição Nacional.

Revista da Semana, *O Malho*, *Fon-Fon!* e *Careta* representaram quatro publicações de grande peso no país. Isso fica evidenciado na consciência que tais publicações tinham sobre o seu papel na formação dos brasileiros. A *Revista da Semana*, ao lado dos outros três semanários, publicou uma carta conjunta, em sua edição de 29 de novembro de 1919, enviada ao presidente Epitácio Pessoa, na qual mostravam a sua insatisfação pelo aumento das taxas de importação do papel acetinado (que era usado na confecção de suas páginas). Tais revistas conquistaram, em dezembro de 1912, uma redução significativa da taxa de importação, que, anteriormente, era de 100 réis o quilo, e a partir dali passava a ser de 10 réis. Um dos trechos diz:

> Os jornaes diarios, mesmo os de grande tiragem, circulam pelo interior numa proporção minima, comparada á circulação das principaes revista publicadas na Capital, que mandam para todo o Brasil, mesmo aos sertões mais longinquos, 60 ou 70 por cento das suas consideraveis edições, sendo este talvez o meio mais pratico de divulgação por todo o vasto territorio nacional não só dos acontecimentos da Capital como das noções instructivas de todo o genero, seja pela sua profusa e nitida reportagem photographica, de que as revistas têm monopolio devido á qualidade do seu papel, seja pela reproducção em lingua nacional de tudo quando succede no mundo, de arte, sciencia, industria, commercio, etc., concorrendo desta fórma para a propagação e conhecimentos uteis ás classes obrigadas a viverem fóra dos grandes centros (REVISTA DA SEMANA, 29 de novembro de 1919).

Vale a pena observar as questões colocadas nessa carta. Nela, as publicações citadas se apresentam como propagadoras de ideias, educadoras e civilizadoras, pois levavam os valores dos grandes centros para os sertões. A ênfase nas reportagens fotográficas deve ser observada, pois elas e outras do mesmo tipo usavam essas imagens para exaltar os novos aspectos urbanos, a moda e seu *Establishment* político e econômico. Seções existentes nessas publicações, intituladas *Instantaneos*, *Nossos instantâneos* e *Rio chic*, povoam suas páginas, nas quais nas praças e bulevares congressistas, burgueses e suas famílias tinham o seu

cotidiano registrado em momentos de aparente descontração. Curiosamente, o texto enviado a Epitácio Pessoa não cita a caricatura como parte importante na sua constituição. Como já apareceu neste trabalho, ela, diferentemente da fotografia, possuía, em média, uma postura mais crítica em relação à política (mesmo quando escolhia um lado) e aos diferentes setores das elites, não exaltando os valores que as fotografias mostravam, mas os ironizava constantemente. Ela, também, como já se observou, podia ser conservadora e pouco simpática aos setores populares. No entanto, nas edições de *Careta*, por exemplo, de novembro de 1930, pode-se dizer que esse modelo foi quebrado, uma vez que, ao mostrar as fotos de Washington Luis detido pelos militares e levado ao Forte de Copacabana, o texto que acompanhava as imagens fez inúmeras colocações jocosas sobre a situação do presidente deposto. Naquela ocasião, que será vista um pouco mais à frente, as caricaturas políticas de Alfredo Storni ficaram em sintonia com as fotografias.

*

Raul, no discurso em que defende a caricatura de costumes em contraposição à caricatura política – já citado várias vezes –, fala de três gerações de artistas. Na primeira, Antoni Agostini foi o autor central. Já na segunda, incluía Crispim do Amaral e Julião Machado, e, na terceira, Calixto Cordeiro, Luiz Peixoto, J. Carlos, Alfredo Storni, Leônidas, Lobão e Gil. Esses caricaturistas, na sua maior parte, fizeram uso dos costumes, mas a política esteve entre os seus temas prediletos. Nomes como os de Isasi, Bambino, Vaz, Amaro, ou uma geração que se destacaria nos fins dos anos de 1920, como Guevara, Figueroa, Alvarus e outros, também ajudam a entender como a política e aquilo que significava seus desdobramentos, como a República, o Congresso, o Senado, as unidades federativas, o Zé Povo, a corrupção, as eleições, eram representados. Cabe notar três tipos de representações comuns dentro do marco temporal desta tese: a primeira seria o que pode ser chamada de desencantos com a República, em que é possível observar imagens em que ela aparecia encarnada no corpo de uma mulher desiludida com seu próprio destino, doente ou devassa. A segunda seria um conjunto de visões sobre a prática política. Nela, aparecem os conchavos, os acordos, as alianças, as jogadas parlamentares entre os diferentes atores políticos de então, a corrupção etc. A última seria a manifestação dos elementos populares por meio de personagens que – sendo vistos como sujeitos dos grupos subalternos – dialogavam com as autoridades do regime. Em muitos momentos, as três formas de representação da vida política no período se misturavam. Assim, é importante observar que havia um universo

compartilhado de percepções sobre a política. Raul Pederneiras, em suas caricaturas e textos humorísticos, como vem sendo mostrado, usou o jogo de palavras para mostrar a fragilidade dos conceitos. As palavras tinham, nessa percepção, uma ligação com as questões sociais e políticas, e, acima de tudo, ficavam enraizadas nos costumes. Raul não foi o criador e dono exclusivo desse tipo de percepção em sua época. Contudo, faz um uso extremo desses recursos, além de saber – devido ao seu profundo conhecimento da língua portuguesa – manipulá-los. Por outro lado, havia uma caricatura de cunho político sem essas sutilezas, na qual o partidarismo explícito, os ataques diretos a determinados personagens, o nacionalismo e a radicalização de opiniões são suas características centrais (algo que se afasta muito das escolhas de Pederneiras na maior parte de sua obra, porém, como se viu e se verá ainda mais, ele não esteve imune a isso). Neste momento, faz-se necessário observar um pouco das representações citadas e dos estilos de se retratar caricaturalmente a vida política do país. Isso ajudará a ver, mais ainda, o lugar de Raul nessa questão, entendendo, desse modo, as suas peculiaridades.

*

As desilusões republicanas marcaram a quase totalidade do período. A mulher-República aparece em inúmeras representações, sendo, na maioria das vezes, a manifestação das insatisfações em relação ao regime. Ela era uma espécie de Marianne caricaturizada, que, da original, mantinha o tom de pele, as roupas e o barrete frísio. Em uma edição de *O Malho*, de 15 de novembro de 1902, Crispim do Amaral, então diretor artístico da revista, apresenta, como aparece a seguir, as duas faces da República (Figura 75). Na primeira, surge uma bela jovem, com o tradicional barrete frísio, cabelos penteados de maneira comportada, rosto sereno e roupas discretas; na parte de cima, do lado esquerdo, aparece o ano de 1889. Já na segunda imagem, a personagem já está mais velha, com o mesmo tipo de chapéu, mas usando uma roupa e um penteado sensuais, acompanhados de um olhar sedutor e tendo na boca um cigarro, dando-lhe ares claramente libidinosos. Na parte de cima, quase no centro da imagem, aparece o ano de 1902. Nesse mesmo número, na seção *Chronica*, Amalio, um dos pseudônimos usados por um dos jornalistas daquela redação, faz uma análise sobre o aniversário da República que, claramente, remete à caricatura referida:

> Trese annos já conta essa senhora D. Republica.
> Quando appareceu, com aquelles modinhos bonitos, muito meiga, muito ajuizada, fazendo-se amar por toda a gente, não havia quem pensasse que ella não continuaria assim, para a felicidade desta terra excepcional. Mas

> logo depois o anjinho, – ou, antes, o diabinho – foi entortando, dando para fazer tolices, dando para se portar muito mal, lançando a touca sobre os moinhos, pintando o Simão de Carapuça.
> Os seus papás frequentes vezes se entristecem, vendo-lhe as bregeirices, e chegam a arrepender-se de a terem feito vir ao mundo. Sahiu uma grande estouvada, a rapariga! O Lopes Trovão achou já que era uma maluca perfeita.
> Mas, mesmo assim com essas mudanças e esses maos costumes, não falta quem lhe queira muito bem e esteja até disposto a dar a vida por ella.
> E neste dia de anniversario, por maiores que sejam as queixas e os desgostos, não ha quem não faça votos para que o demoninho concerte.
> Deus Nosso Senhor permitta que a rapariga crie juizo!
> AMALIO (O MALHO, 15 de novembro de 1902).

Figura 75 - A mulher-República.



Fonte: *O Malho* (15 de novembro de 1902).

Essas imagens eram muito recorrentes ao longo daquela fase da história republicana. A juventude e a pureza do começo davam lugar à devassidão, velhice e doença. É possível ver, por exemplo, duas representações caricaturais muito semelhantes que, em um espaço de 16 anos, a personagem República aparece como uma enferma e suas lideranças do momento sugerem os procedimentos médicos para a sua cura. Na primeira (Figura 76) – capa de *O Malho* de 06 de junho de 1914 –, a República, com o rosto claramente abatido e acompanhado de seu barrete frísio, está em seu leito, enquanto Pinheiro Machado e Rivadávia Corrêa discutem com José Leopoldo de Bulhões Jardim, dizendo: “Mas, collega! Como médicos

assistentes da *doente*, conhecemos o caso bem de perto e garantimos-lhe, o que Ella tem é apenas uma grande fraqueza...” (O MALHO, 06 de junho de 1914).

Bulhões responde: “Discordo do diagnostico! Acho que é um caso caracteristico de megalomania hiysterica, com perturbações cerebrais... La Palisse observa...” (O MALHO, 06 de junho de 1914). Do outro lado do quarto, Melquíades Mário de Sá Freire ironiza o uso da expressão francesa *la palisse* – que significa algo que, de tão evidente que é, se torna ridículo – e afirma: “Lá vem a livraria abaixo, com erudição historica!...” (O MALHO, 06 de junho de 1914). Enquanto isso, mais próximo da *doente*, segurando um prato de sopa com a inscrição: *Emprestimo*, Francisco Glicério destoa de todas as opiniões ali colocadas e diz: “Emquanto o medico de fóra se esbofa, citando historias, vamos dando á doente os caldinhos de sustancia, que tanto bem lhe fazem...” (O MALHO, 06 de junho de 1914). Na cabeceira da cama, o Zé Povo aprova o tratamento dado por Glicério: “E’ isso mesmo! Approvo a medicina da... enfermeira! Não é com cobras e lagartos, que se curam doentes, qualquer que seja a enfermidade” (O MALHO, 06 de junho de 1914).

A caricatura, assinada por Augusto Rocha, tem o título de *Medicina pratica*, e foi feita exatamente em um momento de discussão no Senado sobre a aquisição, por parte do governo federal, de empréstimos para que o país pudesse saldar seus compromissos. Houve todo um conjunto de discussões entre os senadores. Nos aventais das “enfermeiras”, Sá Freire e Glicério, aparecem escritas as palavras *Commissão de finanças do Senado*; ao lado do pé esquerdo da cama, localiza-se uma bomba de oxigênio com o escrito *Autorização para o emprestimo*. Esses são os mesmos termos colocados em uma pequena panela em cima de uma mesa.

Portanto, a República aparece adoentada pelos problemas financeiros e essa medida econômica dependeria dos seus políticos para que fosse efetivada. A revista claramente a apoia, pois, no alto do desenho, aparece esta mensagem:

> Por proposta da Commissão de Finanças do Senado, foi auctorisado o governo a contrahir o emprestimo necessário para salvar todos os compromissos financeiros da Republica o senador Bulhões foi contrario a essa auctorisação em tremendos discursos. (*DOS JORNAES*) (O MALHO, 06 de junho de 1914).

As doenças da República, sejam de ordem financeira ou política, serviram de inspiração para inúmeros caricaturistas de então. Assim, criou-se um imaginário político bastante negativo diante do regime. Isso possibilitou um nível de familiaridade na criação dessas imagens. Entre tantos exemplos que poderiam ser citados, há uma caricatura, de criação de Alfredo Storni, publicada na capa de *Careta* de 06 de dezembro de 1930 (Figura

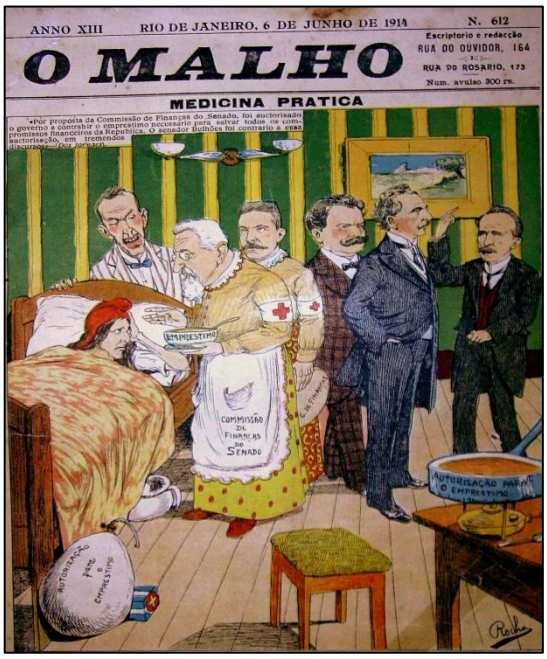
77). Nela, aparece a República, mais uma vez, representada por uma mulher doente deitada em uma cama, enquanto Getúlio Vargas (tendo a sua frente Osvaldo Aranha, que levanta com mão esquerda um instrumento de corte) segura uma caixa na qual está escrito *homeopatia*. Ao ver esse nome, a enferma reage, dizendo: "No principio prometeram-me com espalhafato a intervenção cirúrgica, mas no fim foi aquela aguinha..." (CARETA, 06 de dezembro de 1930). Ainda no interior dessa mesma edição, o novo chefe de governo aparece mais uma vez como um médico, em uma crítica parecida com a da capa. Nela, as *Finanças Públicas*, identificadas por uma mulher em estado deplorável, reclamam mais uma vez da diferença entre os anseios que a Revolução despertará e os remédios que vinham sendo aplicados: "Ora bolas! Mudou o médico, mas o xarope é o mesmo!" (CARETA, 06 de dezembro de 1930).

Nos meses de novembro e dezembro de 1930, ficou evidente, na revista *Careta*, o seu apoio à Revolução, especialmente nas suas primeiras semanas. Ela, como órgão de imprensa, procurava falar em nome de um conjunto de reformas políticas que vinham sendo ansiadas desde o alvorecer dos anos de 1920. Seu público leitor era formado por parte dos setores médios urbanos, que, especialmente nos centros mais dinâmicos, optaram, na época, por um certo grau de reivindicação política, opondo-se ao sistema oligárquico dominante. Suas posições ficaram expressas não apenas em seus textos e caricaturas, mas também apareciam nas fotos publicadas na cobertura da jornada revolucionária de outubro de 1930. O talentoso caricaturista Alfredo Storni produziu ilustrações humorísticas que tratavam de vários assuntos relacionados às mudanças políticas ocorridas naquelas semanas. Suas criações de humor serviram como um recurso para desqualificar ou denunciar as ações dos inimigos reais ou imaginários daquele processo, surgindo de uma maneira na qual um grau de agressividade explícita juntava-se aos anseios em torno das mudanças que a Revolução poderia (e prometia) trazer. Para se ter uma ideia de como a imagem da República que acabava de ser derrubada era vista como uma doente terminal e com poucas chances de cura – quase um cadáver – estava presente no imaginário do período, deve-se ler um dos editorais dessa publicação, tendo como título *Os gestos revolucionários*:

> Muita gente está ainda pensando que a Revolução acabou. A verdade é, porém, outra; a Revolução apenas começou. O acabamento foi do seu primeiro episódio.
> Para que ela se desenvolva em toda a sua extensão precisaremos de alguns anos, ou, pelo menos, um período preparatório de certa duração, o período necessário à formação do esqueleto da nacionalidade. [...]
> A revolução não pode pretender criar uma vida nova dentro de um corpo velho, isso não é possível; já se viu que esse velho corpo foi amputado de vários membros; não pode sobreviver; o seu enterro tem que ser feito em túmulo profundo, em ponto de onde seja impossível exalarem-se os miasmas

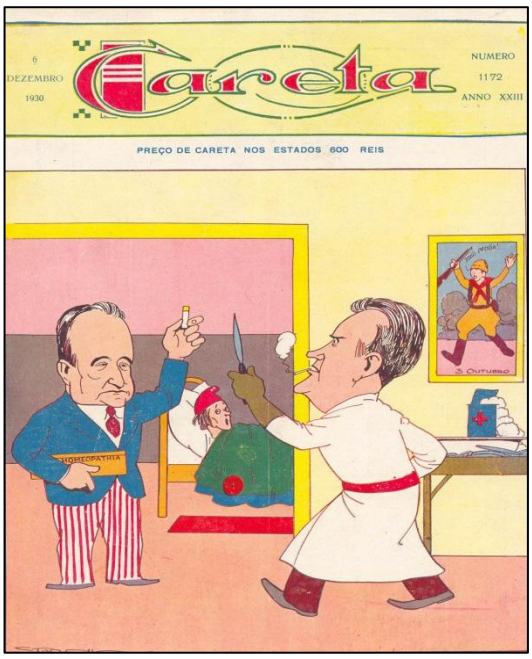
> de sua terrível decomposição... A reação ainda o deixou insepulto. (CARETA, 22 de novembro de 1930).

Figura 76 - *MEDICINA PRATICA*.



Fonte: *O Malho* (06 de junho de 1914).

Figura 77 - *Tinha de ser*.



Fonte: *Careta* (06 de dezembro de 1930).

Transformar instituições, regimes políticos ou mesmo regiões em personagens foi uma técnica muito usada por caricaturistas de distintos países para fazer críticas a determinadas situações. Assim, no contexto brasileiro, a República não foi a única personagem que povoou as páginas das revistas ilustradas. As representações caricaturais dos estados da Federação, por exemplo, sempre apelavam para os estereótipos mais comuns existentes sobre eles. Por exemplo, Minas Gerais era comumente apresentada como uma moça de tez clara, com um aparente recato nas roupas e no comportamento. A Bahia aparecia como uma mulher negra ou mulata, com um gestual mais despojado, usando um longo vestido branco e um turbante da mesma cor, em uma clara indicação de elementos das culturas afro-brasileiras.

Outra personagem com marcante presença nas caricaturas do período é a *Política*, ou *Politicagem*, como definiam alguns artistas – viu-se antes um pouco dela por meio do lápis de Raul. A própria estrutura do regime que favorecia e concentrava poderes nas mãos das oligarquias estaduais e travava toda e qualquer forma de oposição com truculência levou a uma desilusão em relação à prática política, ou, ainda, à ideia de que aquilo que era exercido no país não passava de um desvio de uma ação política correta, portanto, convertendo-se em politicagem. Mais uma vez, Crispim do Amaral, em *O Malho*, apresenta uma criação bastante interessante, na qual uma mulher disforme e aparentando fúria tem, em seu vestido, a palavra

politicagem, enquanto segura nas mãos uma clava em que está escrita a palavra *ordem*. A legenda que acompanha o desenho diz: "A' espera de uma nova victima..." (O MALHO, 15 de novembro de 1902). Essa edição relatava a posse de Rodrigues Alves e também observava a saída de Campos Sales, cujo governo elaborou a Política dos Governadores, que praticamente garantiu a hegemonia situacionista nas décadas seguintes.

Na *Revista da Semana*, encontram-se inúmeros exemplos de como a situação política do país foi representada em interessantes caricaturas. Isasi, aproveitando a proximidade da data de Finados, cria uma composição de humor visual em que um esqueleto, vestido com terno e gravata e sentado em um banco de praça, aponta para um monumento em forma de túmulo, no qual se lê o seguinte epitáfio: "Aqui jaz o sufragio nacional" (Figura 78). Como vem sendo mostrado ao longo deste trabalho, a produção de caricaturas não deve ser vista de maneira isolada em relação às outras linguagens. Seja no caso do autor e tema central destas páginas, Raul Pederneiras, seja no caso dos seus contemporâneos, a indignação com os rumos políticos do país se fazia presente em outros espaços dessas publicações. As *Cartas de um tabaréo*, já citadas no capítulo I, ajudam a entender as percepções existentes nas caricaturas. Em uma delas, Bermudes fala sobre a situação política do país, lembrando-se da data de 13 de maio:

> O 13 de Maio, a aurea data brasileira, passou quasi despercebida.
> Tambem, meu querido compadre, como lembrar-se da Liberdade, quem vive escravisado a mil obrigações, como o nosso povo?
> O 13 de maio fez a liberdade dos pretos; a Serenissima Princeza Isabel, com o seu magnanimo a altruistico procedimento, preparou a Republica, que nos felicita com as suas duas dúzias (pouco mais, talvez) de familias reinantes.
> Quando teremos o *13 de maio* de Povo?
> O Congresso está aberto... (REVISTA DA SEMANA, 15 de maio de 1904).

Esse desgosto se mantém de maneira muito acentuada dentro da percepção política de então, seja humorística ou não. Storni, usando o pseudônimo Bluff, escreve para a revista *Fon-Fon!* um texto chamado *De Máo humor*, no qual isso surge aos olhos:

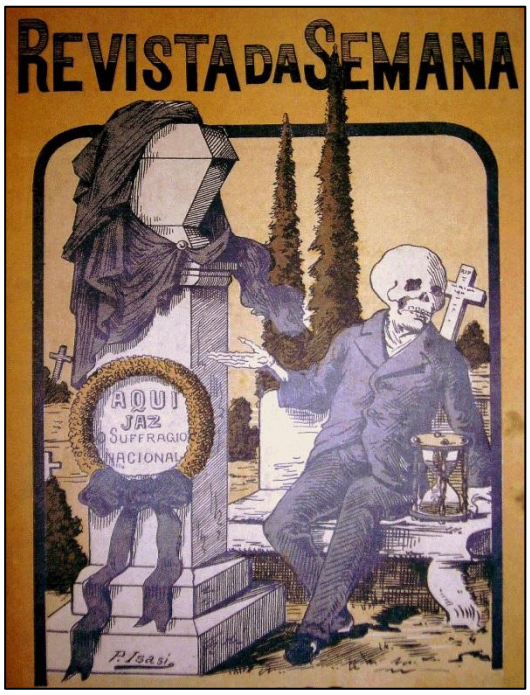
> Parece que mais ninguem tem duvidas sobre a inutilidade do voto para a victoria dos candidatos aos cargos de eleição. Parece, ou antes, é uma cousa absolutamente certa. A confiança nas urnas passou para o rol das cousas... ingenuas e hoje os candidatos apenas visam nas suas horas de sono a bôa vontade e o *placet* dos mandões da politica.
> Até ahi nada de mais. Cada um faz o que póde, lá diz a philosophia de Mr. De La Palisse. Mas o que desanima, com franqueza, é a passividade de nosso povo.
> Que diabo, se hoje ninguem já se póde illudir com o desvalor das eleições e com a inutilidade, de facto, do poder legislativo, porque não... dizer tudo isso, calma, mas desassombradamente? Para que as *fitas* d'uma reação puramente juridica e doutrinaria?

> E olhem que o Brasil não é a primeira nação que se vê a braços com tal crise. A outras tem succedido o mesmo, e ellas teem-se sahido galhardamente desses mesmos *embaraços* que hoje nos estiolam e nos envergonham.
> Sejamos francos, essa cousa começa a cheirar mal, vocês não sentem?... (FON-FON!, 09 de março de 1912).

Como se vê, Bluff não culpa apenas o regime e seus políticos, mas também responsabiliza um grau elevado de passividade popular. Essa relação entre povo passivo e políticos ardilosos fica bem expressa em uma caricatura feita por Calixto para *O Malho*. Entre tantos exemplos que poderiam ser escolhidos, essa criação serve de contraponto a uma caricatura de Raul citada no capítulo I, na qual o autor mostra, por meio de um olhar dionisíaco, a Festa da Penha. Calixto, ao contrário, vê essa celebração religiosa e popular como um sinal de alienação dos setores menos privilegiados diante das elites políticas do país. Com o título *E viva a Penha!* (Figura 79), ele apresenta o mesmo arraial onde uma multidão dança. Ao fundo, a igreja instalada de maneira majestosa, porém, no morro, aparece a palavra *Politicagem*. Em destaque, há três personagens: uma mulher com vestido colorido, uma rosa nos cabelos e um chapéu no qual aparece o nome *Camara*. Ela segura o chifre, em que, na festa em questão, tradicionalmente colocava-se vinho, contudo, nele aparece escrita a palavra *Orçamentos*. A ponta do chifre é colocada direto na boca de um idoso, também com roupas coloridas, em cujo chapéu aparece escrita a palavra *Senado*. Nos chapéus dos dois personagens, estão, respectivamente, as palavras *Wenceslau* e *Braz*, referindo-se ao nome do então presidente do Brasil – o idoso traz no lado esquerdo do peito um broche com o rosto do chefe da nação. Enquanto isso, o *Zé* – "meio "chumbado", como observa a legenda – faz a seguinte reflexão:

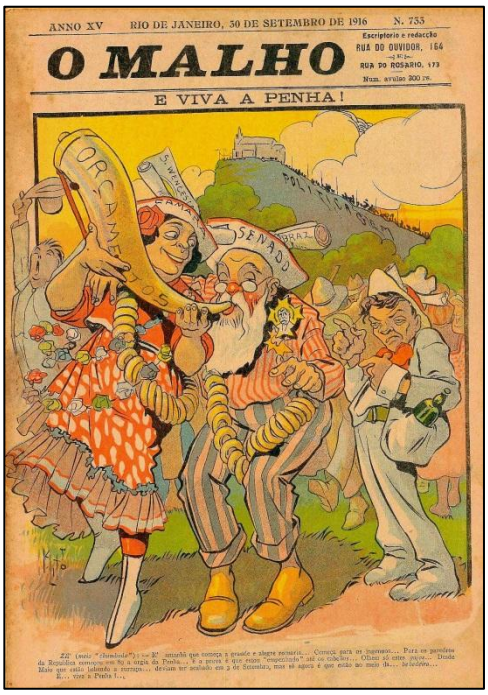
> E' amanhã que começa a grande e alegre romaria... começa para os ingenuos... Para os paredros da Republica começou em 89 a orgia da Penha... e a prova é que estou empenhado até os cabelos... Olhem só estes *gajos*... Desde Maio que estão bebendo a zurrapa... deviam, ter acabdo em 3 de Setembro, mas só agora é que estão nomeio da ... *bebedeira*...
> E... viva a Penha!... (O MALHO, 30 de setembro de 1916).

Figura 78 - *AQUI JAZ O SUFRAGIO NACIONAL*.



Fonte: *Revista da Semana* (06 de novembro de 1906).

Figura 79 - *E VIVA A PENHA!*



Fonte: *O Malho* (30 de setembro de 1916).

Como se observa diante das questões econômicas do governo de Wenceslau Braz, a população, na visão de Calixto, enganava a si mesma ao se engajar nessas comemorações.

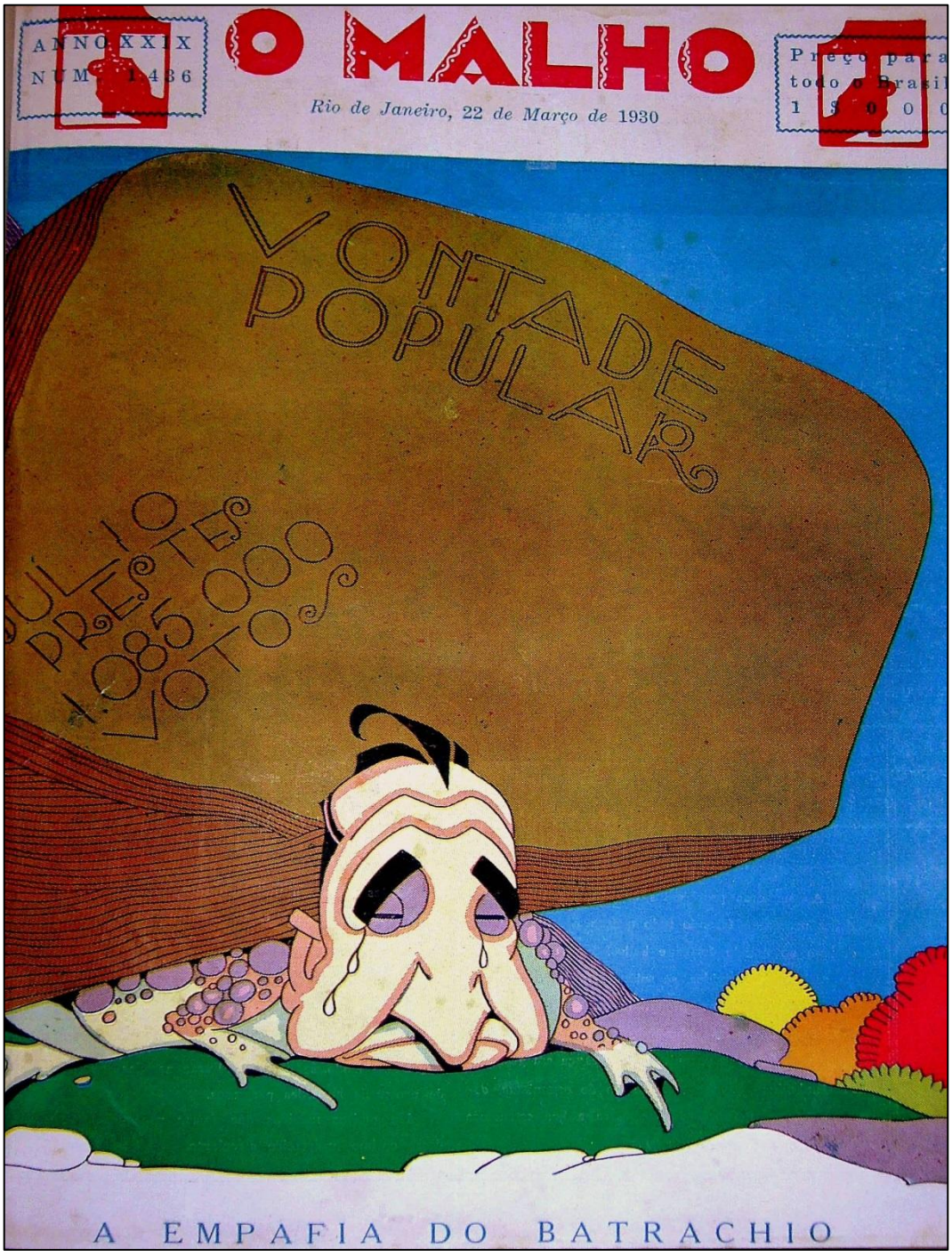
As representações das relações entre a política, a corrupção e a República são também muito recorrentes, indo desde a representação caricatural, criada por Amaro, de um mapa do Brasil, em que, em cada estado, havia denúncias de fraude e desvios de verbas (REVISTA DA SEMANA, 17 de abril de 1904) até a de uma mulher – desenhada por Storni, no contexto da Revolução de 1930 – em cujo tronco aparece uma faixa em que está escrito *Junta Governativa* – que, com uma vassoura, expulsa os *ratos* do serviço público (CARETA, 08 de novembro de 1930).

Todos esses exemplos de crítica política são comuns ao longo do período e trazem resquícios de estilos já existentes no século XIX. Pode-se ainda afirmar que muitas dessas referências permanecem fazendo parte da caricatura atual. Dentro do que observou Raul Pederneiras e da sua opção pela caricatura de costumes, falar da política não significaria, necessariamente, crítica mais profunda. Pode-se supor que, após os seus desenhos feitos, na *Revista da Semana*, a favor da candidatura de Hermes da Fonseca, ele notou, mais do que nunca, os perigos da caricatura política – aí, talvez, esteja um dos motivos de seu discurso em favor dos costumes. Contudo, de todos os exemplos que poderiam ser aqui colocados, o zênite dessas posturas encontra-se na guerra de imagens caricaturais travada entre as revistas *Careta* e *O Malho* durante a campanha eleitoral para as eleições de março de 1930 entre Júlio Prestes

e Getúlio Vargas – vencidas pelo primeiro. *O Malho* procurou, nos meses restantes, humilhar os derrotados da Aliança Liberal, seja em editorais, em que seus apoiadores, como Antônio Carlos de Andrada, João Pessoa e o próprio Vargas eram atacados, além, é claro, das caricaturas nas quais os citados também eram expostos. Em uma delas, Vargas surge esmagado por uma pedra na qual aparece o número de votos favorável ao seu adversário e que, consequentemente, levou ao fracasso de sua candidatura (Figura 80). Em outra, ele, com as roupas tradicionais de seu estado de origem, traz um cavalinho de pelúcia para amarrar ao obelisco (O MALHO, 08 de março de 1930). Outro bom exemplo é a criação em que ele está em um caixão no qual era decretada a sua morte política (O MALHO, 08 de março de 1930). A politização excessiva dessa publicação a transformou em um dos alvos de empastelamentos durante a derrubada do governo de Washington Luís[152]. Este, como já se referiu, aparece preso, e esse fato leva Storni a ironizá-lo em *Careta*. Nessa publicação, em contrapartida, Getúlio é mostrado, especialmente, nas primeiras semanas depois de tomar o poder, como herói, salvador, restaurador, em caricaturas absolutamente laudatórias. Essas representações procuram anatemizar o período anterior, de modo que uma *República de 1889* era substituída por uma jovem, revolucionária e vigorosa *República de 1930*. Em uma dessas contraposições, a segunda comemora o exílio dos políticos contrários ao movimento vitorioso – identificados como *Os "gigolôs" da Velha República* (Figura 81) –, enquanto a primeira lamenta. A jovem, então, fala para a idosa: "Não chore, mamãe, que destes estamos livres..." (CARETA, 22 de novembro de 1930). A imagem negativa do jogo de poder, que supostamente seria encerrada pela Revolução, era encarnada em uma idosa, magra e sem atrativos físicos, chamada de *Política Profissional* (CARETA, 08 de novembro de 1930). Em uma de suas aparições, ela é enforcada por outro personagem que havia sido criado naquele contexto: o *Jeca Revolucionário* (Figura 82).

[152] Cícero Marques, assessor, muito próximo de Washington Luis, escreveu um interessante relato sobre o dia da sua derrubada. Há muitas fotos das tropas nas ruas e em torno do Palácio da Guanabara. Ver MARQUES, Cícero. *O último dia de governo do presidente Washington Luís no Palácio da Guanabara*: fragmentos para a história do Brasil - Outubro de 1930. São Paulo: Sociedade Impressora Paulista, 1930.

Figura 80 - *A EMPAFIA DO BATRACHIO.*



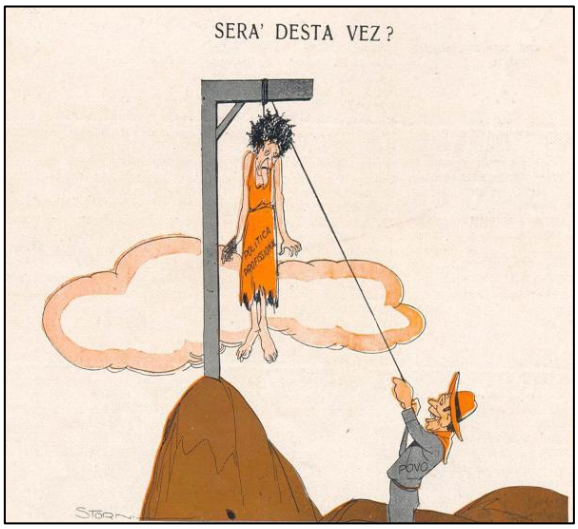
Fonte: *O Malho* (22 de março de 1930).

Figura 81 - *OS "GIGOLÔS" DA VELHA REPÚBLICA*.



Fonte: *Careta* (22 de novembro de 1930).

Figura 82 - *SERA' DESTA VEZ?*



Fonte: *Careta* (08 de novembro de 1930).

Esse tipo caricatural fez parte de uma tradição de criação de imagens em que figuras populares discutiam com os membros da elite política. O *Jeca Revolucionário* é uma manifestação mais violenta dessas criações, pois se vinga dos símbolos e pessoas relacionados ao regime que havia caído. Ao longo dos anos de 1920, em várias publicações ilustradas, os

caricaturistas, inspirados no personagem de Monteiro Lobato, usaram a imagem de um caipira na cidade grande que discute com as autoridades do país e o denominaram de *Jeca*. Paralelamente, na revista *O Malho*, J. Carlos criou um personagem chamado *Cardoso*, que possuía indumentária e maneira de falar mais próxima dos setores médios e das elites. Por fim, antes desses, o Zé Povo foi o mais bem-sucedido e utilizado tipo popular trabalhado pelos artistas. Em geral com roupas amarrotadas, em algumas oportunidades vestindo-se quase como um *dândi*, sempre dialogando com os poderosos do regime republicano, brancos ou mestiços, em média, poucas vezes negros – como chama a atenção Marcos Silva, em *Caricata República: Zé Povo e o Brasil* (1990). Sendo assim, vale a pena olhar uma das poucas representações desse personagem na qual ele era retrado como um negro. Além disso, ela é de grande criatividade, pois reúne vários aspectos da cultura política brasileira, em que a dependência, a troca de favores e a confusão entre indivíduo e o cargo que ocupa estão presentes. Ela aparece por meio do lápis de Vaz, em *O Malho* (edição de 16 de setembro de 1905), com o título *A via sacra do Zé Povo: independencia para inglez ver*. Com muita sagacidade, o caricaturista mostra o personagem que, como uma espécie de Cristo, tem de passar por 12 estações. Cada uma delas representa uma forma de poder da qual o Zé tenta obter favores para colocar em prática uma ideia que ele possui, e elas vão empurrando-o para as seguintes. Na primeira, com o português dono de um comércio local:

> - Pois *seu* Zé, eu acho a sua Idéa mesmo boa. Por que não põe em pratica?
> - Isso queria eu, *seu* Mané, mas como ha de ser?
> - Olhe, eu cá, si fosse você, ia fallar alli com o delegado; elle é um bom rapaz.
> - Lembrou bem, vou já (O MALHO, 16 de setembro de 1905).

Diante do delegado:

> - Seu *doutô*, eu queria...
> - Mas meu caro, eu não tenho autoridade para tanto. Isso depende do chefe de policia.
> Vá ao chefe (O MALHO, 16 de setembro de 1905).

Na terceira estação, diante do chefe:

> - Seu *doutô*, eu...
> - Hein? Que? Eu não faço nada por mim. Só si o ministro autorisar. Isso depende do ministro do interior. Vá ter com elle (O MALHO, 16 de setembro de 1905).

No ministério:

> - Mas o *seu* chefe me disse que isso dependia do *ministero* do interiò...
> - Do interior? Qual! Deve ser engano. Ha de ser com o ministerio do exterior. Vá ao Rio Branco (O MALHO, 16 de setembro de 1905).

Diante do Rio Branco, na quinta estação:

> - ... por isso, *seu* barão eu...
> - Não o posso attender, meu amigo. Sinto muito, mas sem marinha nem exercito eu nada posso fazer. Procure o Proença (O MALHO, 16 de setembro de 1905).

Na presença do ministro Proença:

> - *Seu* armirante, pelo amô de Deus...
> - Que quer você que eu faça? Todos os meus actos dependem do meu collega da guerra. Vá ao Argollo e conforme elle disser... (O MALHO, 16 de setembro de 1905).

Já na sétima estação:

> - Elle disse que o senhor é que podia...
> - Eu? Ora essa! Eu não mando nada. Neste governo homem da situação é o Lauro. Tudo depende delle.
> Por que é que você não procura o Lauro? (O MALHO, 16 de setembro de 1905).

Chegando à oitava estação, na tentativa de falar com o ministro da Indústria, Viação e Obras Públicas, Lauro Müller:

> - Mas então também o senhor...
> - Eu não posso dar um passo sem consultar o meu collega da fazenda. Tudo depende de dinheiro, meu amigo, e sem o Bulhões nada se pode fazer (O MALHO, 16 de setembro de 1905).

Ao entrar no Ministério da Fazenda:

> - Foi o Dr. Lauro quem mandou procurar o *sinhô*
> - Tolice do Lauro! Elle bem sabe que o presidente é o unico que resolve. Todos os actos publicos dependem do presidente da Republica (O MALHO, 16 de setembro de 1905).

Na décima estação, Zé não consegue falar diretamente com o presidente, mas encontra o seu filho, Oscar Rodrigues Alves:

> - Mas o senhor, que é filho delle, podia...
> - Qual podia, qual nada. Nem eu nem papai. Então o senhor não conhece a Constituição? Neste regimen tudo depende do Congresso (O MALHO, 16 de setembro de 1905).

Na penúltima estação, o Zé chega ao Congresso e, ao encontrar o deputado Herédia de Sá, assim se pronuncia:

> - Seu Heredia, elles dizem que a cousa é com o Congresso e eu contava com o sinhô.
> - Pois sim, filho, vamos a ver. Mas bem sabes, isso do cambio... (O MALHO, 16 de setembro de 1905).

Chegando à última, o Zé Povo, depois de um choque de realidade, defronta-se com a sua solidão:

> - Ora pistolas! Depende do cambio, depende do Congresso, depende disto, depende daquillo. Pois então eu festejo a minha independencia e estou na depender de tudo?!

> Por isso naturamente é que estou na dependura... (O MALHO, 16 de setembro de 1905).

O Zé Povo procura os poderes da República e, em todos, é rechaçado. A sequência desenhada por Vaz revela, ao mesmo tempo, a fragilidade do homem comum diante dos poderes vigentes e a distância destes em relação ao povo. Ao buscar ajuda para a aplicação de uma ideia – inicialmente com um comerciante –, ele vai pessoalmente a diferentes instâncias e, em cada uma, vai sendo empurrado e não tem a atenção das autoridades ou uma resposta correta. O Zé é um desconhecedor de seus direitos. Nessa criação, o autor avalia a natureza de um regime republicano no qual a sua não realização é evidente. Essa busca de favores com pessoas poderosas, como faz o personagem, é parte de um conjunto de relações sociais que marcaram a formação do país desde o período colonial. A maneira como Zé Povo se dirige às diferentes autoridades: "seu doutô", "seu chefe", "seu armirante", "sinhô", assim como a maneira como o *cidadão Zé* é tratado: "meu amigo", "filho", remetem, mais uma vez, ao conceito de cordialidade de Sérgio Buarque de Holanda (1936). As relações marcadas por essa forma de relação mesclam a pessoalidade com rígida hierarquia social.

Portanto, na construção dos personagens *República*, *Política* e outros do mesmo estilo, pelas mãos de distintos autores, é possível diagnosticar que as suas "doenças" são antigas e que os seus "traços psicológicos" não surgiram do nada. As raízes de seus males são profundas. Esse sismógrafo, que é a caricatura, consegue captar as sensações de desconforto que marcaram as consciências mais críticas daqueles anos. Contudo, na sua vertente mais política, esse estilo artístico, em muitas ocasiões, demonstrou várias limitações. Em episódios específicos, como nos processos históricos que marcaram o ano de 1930, quando a caricatura esteve a serviço da propaganda.

Mesmo tendo caído nessa tentação em momentos de sua carreira, Raul Pederneiras percebeu os seus perigos. Apesar das semelhanças que, ao longo deste trabalho, vêm sendo destacadas entre Raul e seus contemporâneos, o autor tem suas especificidades, e nunca é demais repeti-las. Mais do que qualquer outro, mergulhou na caricatura de costumes; a política, como apareceu e aparecerá mais um pouco neste capítulo, esteve em suas preocupações, e, quando surgiu de maneira mais densa em sua obra, esteve ligada a um sutil jogo de palavras, imagens, gestos e todo um conjunto de linguagens múltiplas que o autor usou e abusou ao longo dos anos. É claro que essa sua habilidade não o poupou de equívocos diante da realidade do mundo, levando-o, como já se viu aqui, à política nacionalista e panfletária. Faz-se necessário ver mais um pouco sobre esse lado de Raul.

3.4 Viajando pelo “continente caduco”

As palavras e as ações em sociedade aparecem em uma dança harmônica e, ao mesmo tempo, em conflito, na visão de Raul. O desalinho da modernidade surge nesse constante ato de casamento e separação entre as duas. Dessa armadilha, o próprio autor não escapou, como será aqui exibido. Suas preocupações com a política não se restringiam ao Brasil. Como se observou anteriormente, Raul, estudioso do direito internacional, percebia as tensões do mundo da virada do século XIX para o século XX e se manifestava de muitas maneiras sobre isso. Uma delas pode ser localizada em um dos textos de sua autoria em que ele usava o pseudônimo de Luar. Ali, ele fez um interessante comentário em que deixa bastante explícita a sua visão sobre política, sociedade, cultura e outras formas de relações entre os seres humanos. Além de explicar o papel bastante complexo das palavras e suas construções possíveis.

> Eu, com a minha philosophia de algibeira, por mais que parafuse, inda (sic) não consegui perceber palavrinha do que por ahi acode ao nome de concerto das nações.
> Concerto, assim ensinou meu professor do tico-tico, entre pitadas e bolos de palmatória, é um substantivo comum.
> A Ironia, esta senhora que apparece em toda a parte e em todas as occasiões, accrescenta por sua conta e risco, que concerto é o mais commum dos substantivos, como a musica é a mais commum e a mais primitiva das artes.
> Percebe-se logo que o concerto e a musica nasceram juntos, juntos cresceram e juntos vão vivendo pacatamente, ora dando harmonias e melodias para regalo dos nossos ouvidos e enlevo do nosso espirito, ora dando ensejo a mil e uma dentadas em beneficios e festas de amadores profissionaes.
> Mas será um concerto o que as nações praticam ou pretendem praticar?
> Ignoro. Alguns entendidos nessas transcendencias internacionaes, affirmam ser o concerto em questão uma synonimia de equilíbrio estavel, instavel ou indifferente, conforme a occasião ou o exemplo dado em aula de physica recreativa.
> Se assim é, se o concerto das nações quer dizer o equilibrio, o *modus vivendi* que as nações devem adoptor (sic) para o goso de uma vida pacifica e progressiva, por que cargas dagua não acompanham o credo as duas nações que se engalfinham no Extremo Oriente?
> Há duas correntes de opinião: uma, nativista e cavalheiresca, outra, pacifista e platonica.
> Quer a primeira dar razão á contenda, invocando em seu favor a integridade nacional, o amor á patria, o brio e a honra da terra que nos viu nascer.
> A outra, mais calma e mais moderada, apresenta contra a guerra o argumento poderoso do amor ao proximo, affirmando que não é o sangue humano correndo a jorros, não é a morte de milhares e milhares de homens, que tombam sem saber porque nem para que, não é a refrega encarniçada e bestial de suas columnas humanas que se chocam, não é nada disso o que inspira a guerra. A guerra é a voz do interesse material ferido. O interesse moral sabe soffrer e calar, como manda a doutrina nazarena, ou sabe repellir pelo desprezo, como manda a doutrina positiva.

> E por ahi vão as duas opiniões, a caminho entre idéas e sentimentos, colhendo adeptos e desafeiçoados.
> Mas a duvida, a grande duvida que deade Hamleto anda a pairar em todos os espiritos, lugrube e tediosa como um giganteo pesadelo; essa duvida que leva ao extremo de duvidar se della propria, como aconteceu a Flaubert, victima da deploravel mania de analyse; a duvida continúa a surgir como o abantesma eterno, a emprestar-nos a indecisão, a ceder-nos a indifferença e a estragar-nos as intenções...
> O meu barbeiro defronte, que allia ás qualidades de figaro eximio que possue, a de ser optimo commnetario vivo das miserias do mundo, soube, melhor do eu, dar a nota verdadeira e limpa sobre essa diversidade de opiniões.
> - Bem sei, diz sempre elle, que, uma vez aggredido em plena praça publica, á luz meridiana, á vista de todos os nossos semelhantes, tenho a magestade da lei para proteger me, cheia de normas garantidoras da justiça e equidade, e como eu sabem todos os que presenciarem o acto.
> - Mas se eu não reagir acto continuo? Se a explosão reaccionaria não vier impulsiva e immediata contra a aggressão, cahirei no rol dos mortaes; deixarei de ser pessoa, de ser homem, aos olhos dos presentes, para ser alvo do chasco e do achincalho! A covardia virá nodoar-me pela voz dos meus semelhantes e, então, esquecendo essa somma enorme de conquistas moraes que a humanidade me legou, esqueço tambem a lei, a justiça, o delegado mais próximo, o inquérito respectivo e atiro me com todas as forças ás bitaculas do meu aggressor. É que, por baixo dessa camada de civilisação e cultura, tênue e fragil, existe o animal indomavel, o animal primitivo, o animal homem...
> - Mestre figaro, teu arrazoado penetrou-me na alma como uma convicção, e delle me sirvo para justificar essas refregas continuas entre as nações, que nada mais são do que um grande punhado de animaes-homens com uma camada fragil e superficial de civilização e cultura.
> E os seculos sempre confirmarão a doutrina imperativa do meu barbeiro defronte.
> Luar (REVISTA DA SEMANA, 20 de março de 1904).

A multiplicidade de vozes foi ressaltada por Raul ao escrever esse texto. Ela está na voz do possível personagem fictício, representado pelo seu barbeiro, no cenário internacional conflituoso do início do século XX, nos inúmeros sentidos das palavras, nos animais-homens. Juntamente com isso, ele chama a atenção para uma crise que envolve o desmoronamento de conceitos como civilização e cultura. O autor não desacredita desses fatores, porém, sua presença nos homens fazia-se de maneira superficial, mantendo neles elementos do que ele via como uma animalidade (ele repetiria essa análise cerca de 27 anos depois no livro *Direito internacional compendiado*, como se viu no capítulo anterior). Muitas de suas caricaturas sobre os modos de convivência no meio urbano, trazidos pela modernidade, podem fundamentar essa visão e mostrar que os padrões de civilização e cultura são elementos que podem ser quebrados. “A Ironia, esta senhora que aparece em toda a parte e em todas as occasiões” aponta com exatidão as contradições do processo histórico visto por Raul. O efeito

irônico pode ser percebido no desdobramento de processos que intentam um fim e acabam chegando a outro completamente inesperado.

Assim, a política, seja na esfera nacional ou internacional, estava sujeita a um conjunto de forças em que ela, por si só, não poderia existir sem se chocar e, portanto, sem colocar em xeque muitos dos princípios que apareciam em seus discursos. Ou seja, se o concerto das nações não gerava harmonia, a República não seria, necessariamente, a portadora dos ideais que ela prometia para o país.

Raul Paranhos Pederneiras também notava, em uma escala pessoal, os aspectos irônicos de sua própria existência e atividades. Ao afirmar, na obra *A mascara do riso*, que a função de fazer rir é própria dos homens tristes (PEDERNEIRAS, 1917), ele notava as contradições de uma de suas profissões. Ao longo deste capítulo, foram vistas várias dessas tensões, ao se observar sua obra e vida em conjunto. Não custa relembrá-las para ajudar no entendimento de seu pensamento, e, para aumentar a intensidade da análise, incluir outras mais agudas. Por exemplo, defender a caricatura de costumes em detrimento da política e, contraditoramente, praticá-la (mesmo que em curtos momentos) demonstra isso. Ter posturas pessimistas quando às instituições e chegar a discursar no Palácio de Catete é mais um fator nesse sentido. Ademais, ser considerado um defensor da liberdade de imprensa e, ao mesmo tempo, colocar o seu talento a serviço de discursos ligados às diferentes linhas editoriais das redações nas quais trabalhou ou mesmo a discursos oficiais. Por último, e com grande impacto, estar, durante a sua existência, e mesmo após o seu falecimento, relacionado a um pensamento mais democrático e liberal, ser uma referência de diálogo com uma cultura popular carioca, conseguir, em um determinado momento, expressar simpatias pelo fascismo e proferir expressões que se aproximavam do racismo contra negros – quando de sua viagem à Itália.

Os últimos dois casos devem ser examinados com mais detalhes.

Entre os anos de 1917 e 1918, o Brasil esteve em estado de guerra contra o Império Alemão. Era o fim do um longo processo em que políticos, imprensa e sociedade discutiam o rompimento da neutralidade brasileira diante do conflito europeu[153]. Houve, nesse emaranhado de questões, uma polêmica entre revistas do Distrito Federal sobre a pertinência ou não da colocação de caricaturas ou outros elementos relacionados ao riso. A revista *D. Quixote* questionava essa não possibilidade do humor mesmo diante da carnificina da

[153] O deputado maranhense Dunshee de Abrantes foi defensor da neutralidade do país durante o conflito europeu. Além de discursos inflamados e de intensos debates, o parlamentar escreveu um livro em que critica a declaração de guerra à Alemanha, em 1917. Com o título de *A illusão brazileira: justificação histórica de uma attitude* (1917), ele faz uma ampla análise do contexto internacional e do papel do Brasil diante de tudo aquilo.

guerra[154]. A publicação chegou a ser homenageada por um festival artístico organizado pela atriz Nathalina Serra, chamado a *Festa do riso*. Na publicação, falava-se desse evento:

> Está marcada para o dia 3 de Dezembro proximo, no Theatro S. Pedro, a esperada festa do Riso, organizada pela intelligente e distincta actriz Nathalina Serra, em homenagem ao *D. Quixote*.
>
> O programma, que esta organisado com maestria, compõe-se exclusivamente de numeros destinados a fazer rir.
>
> Vae ser uma festa encantado e originalissima em que se cazarão o fino humorismo á mais perfeita moralidade e arte – sendo como é um espectaculo destinado á nossa sociedade elegante constituída pelos 30.000 eleitores do *D. Quixote*, modéstia a parte... ou ao todo.
>
> E preparem-se para rir, que o caso é serio! (D. QUIXOTE, 31 de outubro de 1917).

A questão dos limites entre a seriedade e o risível, da natureza da comicidade ou mesmo da função social, política, psicológica e cultural do humor e da caricatura, surgem nesse momento. Ela não era, exatamente, uma novidade diante das discussões já feitas por Freud, Bergson, Gaultier, Senise, Sizeranne e outros. O próprio Raul Pederneiras tinha esse assunto em seu horizonte de preocupações[155]. É interessante olhar com mais detalhes a natureza dessa festa, vendo a sua programação:

> A *Festa do Riso* tem, alem de outros, o attractivo de peças originaes, em primeira mão; raras vezes terá o publico opportunidade de assitir de uma só vez tantas *premières*.
> Costuma-se dizer que o melhor da festa é esperar por ella... No caso actual podemos garantir que o melhor da Festa do Riso será "estar nella".
> E já que estamos em maré de proverbios, vá mais este, parodiado pelo amigo Sancho:
> *Bien rira qui rira desde o começo*... ou, traduzido em vulgata: - vão cedo para o *Palace* para não perderem nenhum dos numeros do excellente programa que damos abaixo:
> PRIMEIRA PARTE. Discurso-Saudação. – Escripto de collaboração por Bastos Tigre e Raul Pederneiras. **A Cobradora**, *lever de rideau*, original de João Luzo. **Moços Bonitos**, comedia em um acto, original de Bastos Tigre.
> SEGUNDA PARTE. **O Riso**, conferencia humorística, original de Raul Pederneiras. **Tragedia Conjugal**, saynete em verso, original de Renato Lacerda. **Bonecos p'ra rir**, concurso de caricaturas, por Kalixto, Raul, Luiz, Romano, Nery, Nemesio e Fritz.
> TERCEIRA PARTE. **O leão, rei dos animais** (Trilussa), de Luiz Edmundo. O estudante alsaciano, em portuguez, hespanhol, italiano e turco, **O macaco intromettido**, original de Viriato Corrêa. **A Paz**, historia de amor, original de Renato Lacerda. **O riso preto**, episodio euphonico, em tres chamadas e uma ligação, original de Kalixto. **O meu pelludo** (*Le Poilú*), comedia em um

[154] Na Europa, houve um fenômeno quase parecido. A revista de humor francesa *Le rire*, diante do cenário de guerra, não elimina o humor, mas o coloca ao lado da causa patriótica e altera o seu nome para *Le rire rougue*.

[155] Raul (1917, p. 3) afirma: "Se é difficil vencer o labyrintho da psychologia desse rictus, se é difficil a analyse da chromatica da hilaridade, desde o riso franco, aberto em A maiúsculo, até o riso amarello, semsaborão e esquerdo, - mais difficil é a psychologia dos vivem do riso e para o riso".

> acto de Maurice Hennequin, tradução de Duarte Ribeiro e na qual toma parte Leopoldo Fróes (D. QUIXOTE, 31 de outubro de 1917).

Portanto, vê-se um espetáculo polifônico, no qual poesia, teatro, caricatura, discursos e conferências estavam no mesmo espaço. O riso era o amálgama que unia todas essas partes.

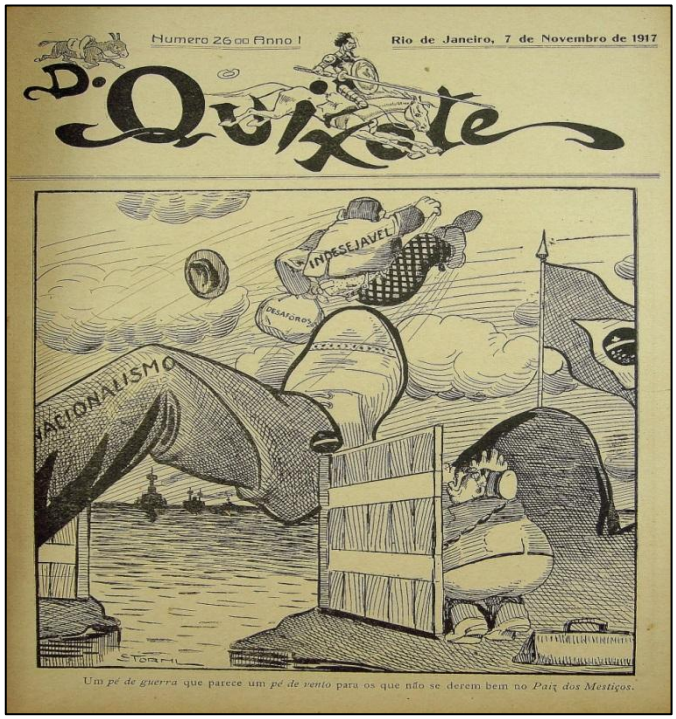
Contudo, as ações da *D. Quixote* não eram lineares. A entrada na guerra e o fim da dúvida sobre a neutralidade acentuaram, em todo o país, um espírito patriótico e pró-Tríplice Entente. Mesmo essa publicação, que fazia uma opção pelo humor e pelo riso, viu-se, em muitos momentos, envolvida por esses elementos. Um dos pontos altos desse patriotismo bélico foi o Caso Taborda-Motta Assumpção. Em um jornal chamado *Correio Portugues*, de propriedade de um comerciante lusitano chamado Humberto Taborda, o articulista Motta Assumpção escreve um artigo em que ele dirige uma série de ofensas de cunho racial aos brasileiros, referindo-se à mestiçagem e ao passado de escravidão como elementos que não respaldavam o país para pertencer à ordem do mundo civilizado. O fato de o racismo vir de portugueses causou indignação, pois a proximidade com a cultura nacional já era centenária e, como observa a *Gazeta de Noticias* (um dos jornais que mais se engajou nesse processo), no editorial intitulado *Reacção necessária*, se a ofensa partisse dos alemães seria mais aceitável:

> Fosse um allemão e nosso espanto não seria tão grande, mas um portuguez, um irmão nosso, isso constituía um crime com aggravantes muito sérias... Um portuguez não pode ultrajar o Brasil sem que esse ultraje deixe de refletir sobre Portugal (GAZETA DE NOTICIAS, 31 de outubro de 1917).

Ainda nesse mesmo editorial, observa-se uma história de abusos por parte de estrangeiros que, não obstante serem residentes no país, atacavam-no continuamente. Houve uma reação popular que teve como consequências uma surra coletiva dada por uma turba em Taborda e o empastelamento de seu jornal. O governo, por sua vez, reagiu expulsando os dois portugueses do território nacional. Eles são apresentados como parte de linhagem que o jornal aponta que estava com os seus dias contados, já que os brasileiros não teriam mais paciência de ouvir insultos em sua própria casa. O tom das palavras do jornal é de aprovação em relação à agressão sofrida pelo empresário jornalístico. No referido artigo, Assumpção despreza os mestiços e afirma, segundo as palavras da *Gazeta*, que: "[...] nossos ancestraes, pais, mãis, avós, foram cortados a chicote e que estamos precisando de outra dose..." (GAZETA DE NOTICIAS, 03 de novembro de 1917). O jornal procura expressar uma indignação coletiva dos brasileiros, afirmando: "Esse individuo permittiu que num jornaléco de que se fez proprietario fosse estampado um chorrilho de infamias contra a nossa raça" (GAZETA DE NOTICIAS, 31 de outubro de 1917).

A *Gazeta de Noticias* encarna com muito vigor o clima de euforia que tomava conta do país e de sua capital. Ela participa, por exemplo, intensamente das denúncias contra a *Revista da Semana*, que foi acusada de ser pró-alemã (como será visto um pouco mais à frente). Uma das caricaturas de *D. Quixote* que expressa bem as tensões, os dilemas e as euforias daquele momento foi assinada por Alfredo Storni e mostra uma perna gigantesca, na qual aparece escrita na calça a palavra *Nacionalismo*, aplicando um chute em um personagem trajado com roupas típicas de Portugal (Figura 83). O golpe, dado diretamente nas nádegas, é tão forte que o chapéu da vítima chega a escapar de sua cabeça. Em seu casaco e em um saco que ele leva nas mãos, aparecem, respectivamente, as palavras *Indesejavel* e *Desaforos*. Abaixo, outro personagem olha assustado o destino do primeiro. Ele é obeso e tem linguiças a tiracolo, em uma clara referência às atividades comerciais das quais os portugueses ocupavam importante espaço no Rio de Janeiro. Perto do último personagem, há uma portinhola que representa a saída do Brasil. Ela fica colocada bem na Baía de Guanabara, sendo possível também ver uma parte do Pão de Açúcar, aparecendo hasteada uma bandeira do Brasil. No horizonte nublado, encouraçados são vistos, como uma representação bastante clara do clima de guerra do mundo. A legenda é bastante direta e mostra o orgulho nacional ferido: "Um *pé de guerra* que parece um *pé de vento* para os que não se derem bem no *Paiz dos Mestiços*" (D. QUIXOTE, 07 de novembro de 1917).

Figura 83 - NACIONALISMO.



Fonte: *D. Quixote* (07 de novembro de 1917).

Ao contrário do que afirma Mônica Pimenta Velloso (1996), a *D. Quixote*, em determinados momentos, adere ao discurso oficial que nega o riso durante a guerra. No editorial dessa mesma edição, essa questão fica bastante evidente:

> A exaltação nacionalista que, ha dias, abalou os nevos da cidade é consequencia logica e feliz do despertar do civismo pátrio por longos annos em estado de coma.
> De facto, o brasileiro se habituara a menoscabar da Patria, a debochar a propria idea de Patria.
> Somos do tempo em que era ridiculo, nas rodas de gente de algumas letras, uma qualquer referencia ao patriotismo.
> Era chic ser "cidadão do mundo", "parisiense" pelo espirito e desejar ver "isto" nas mãos dos inglezes... "Isto" era o Brasil (D. QUIXOTE, 07 de novembro de 1917).

Mais à frente, no meio do texto, o editorial cita os eventos envolvendo o artigo polêmico do *Correio Portugues* não como um fato isolado.

> O caso Taborda não e unico, não é raro, siquer; foi uma synthese que, desgraçadamente para seu heróe, fez eclosão numa época em que o brasileiro, com as lições das pequenas patrias heroicas, começa a comprehender a necessidade do Nacionalismo como força capaz de preparar a nossa defesa actual e futura (D. QUIXOTE, 07 de novembro de 1917).

No parágrafo final, o escrito evidencia que a revista, em um momento tão tenso, demonstra que o riso tinha seus limites:

> *D. Quixote*, o jornal do riso e do bom humor, reconhece que ha assumptos em que o riso é descabido; esse é um deles. Não é ás gargalhadas que entramos no unissono de reprovação contra o achincalhe cuspido ao nosso paiz pelos indesejaveis a quem a propria negou o pão e as honrarias (D. QUIXOTE, 07 de novembro de 1917).

As composições de Raul nesse momento em *D. Quixote* oscilam entre o riso solto e alegre, diante dos excessos do nacionalismo reinante, e, ao mesmo tempo, fazem uso do estilo mais dramático, semelhante ao que foi colocado atrás durante a seca do Ceará, em 1903, quando desenhos em preto e branco e soturnos foram usados. Ou seja, caricaturas que não eram feitas para rir. Quanto ao primeiro estilo, há uma com o nome de *Na botica mais próxima* (Figura 84). Nela, um homem vai até um comércio e pede uma aguardente alemã. Esse pedido singelo que, em uma época sem a exaltação nacionalista de então seria tranquilamente atendido, tem como resposta uma reação violenta por parte do proprietário do estabelecimento, que espanca o cliente.

Figura 84 - *NA BOTICA MAIS PRÓXIMA*.



Fonte: *D. Quixote* (07 de novembro de 1917).

A outra forma de expressar esse ambiente bélico foi transformar a caricatura em porta-voz de uma denúncia contra a Alemanha[156]. Culpá-los pela guerra usando as imagens do *kaiser* ou do príncipe herdeiro, atacar os seus símbolos nacionais, imputar em seus atos a barbárie, atribuir-lhes os valores do racismo (isentando os outros europeus, os norte-americanos e os brasileiros). Essa foi uma tendência que influenciou muitos caricaturistas que retrataram aquele processo e, particularmente, nos países aliados da Tríplice Entente e mesmo nos neutros, isso esteve presente. Segundo John Grand-Carteret, em *Verdun: images de Guerre* (1916), o holandês Louis Raemaekers foi o maior expoente dessa construção de imagens contra o Império Alemão durante o conflito. Em uma Holanda neutra, ele, no jornal *Der Thelegraf*, de Amsterdã, ajudou de maneira significativa a mostrar as violências cometidas pelas Forças Armadas germânicas, particularmente contra a Bélgica. Ele foi um dos artífices desse estilo que se espalhou pelo mundo. Sua narrativa visual era construída para a tristeza e ele tinha a plena noção de como a caricatura tem um trânsito em emoções muito variadas, não sendo, definidamente, uma arte voltada para o riso. Raul usou, na *D. Quixote*, concepções semelhantes. Apesar de manter o riso como parte de sua política editorial, a publicação foi parcialmente atingida por esse clima nacional que mesclou ufanismo, belicismo e espírito antialemão. Na composição *Só!* (Figura 85), Guilherme II aparece com o

[156] Os caricaturistas seguem uma tendência existente entre as cabeças pensantes do país. A intelectualidade brasileira era, majoritariamente, pró-francesa e inglesa, não obstante a existência de germanófilos. Isso fez com que a culpabilização da Alemanha fosse bem-sucedida. Entre tantos exemplos que poderiam ser aqui citados, José Joaquim de Campos da Costa de Medeiros e Albuquerque (1915, p. 29), em *O Brazil e a guerra europea*, afirma: "Tudo o que o Brasil é deve a duas nações: á Inglaterra e á França. Não deve nada á Alemanha".

dorso nu, tendo na cabeça um *pickelhaube*, algo normalmente usado para identificar os alemães. Ele está só e se banha "No mar vermelho da ignominia" (D. QUIXOTE, 14 de novembro de 1917), como indica a legenda. Atrás dele, aparece algo que poderia ser uma nuvem, mas era, na verdade, um sinal de fumaça, fruto dos combates na Europa.

Figura 85 - *SO'!*



Fonte: *D. Quixote* (14 de novembro de 1917).

Em uma caricatura com um tom sinistro, é possível observar um militar germânico que limpa, com um pano, uma espada ensanguentada. O personagem em questão é alto e esguio, e aparece pisando em cadáveres que estão amontoados à beira de uma praia. No mar, surge um periscópio de uma embarcação submarina alemã que se aproxima. Raul dá o nome de *Hohenzoloférnes* (Figura 86) a essa criação. Ele, provavelmente, escreveu de maneira incorreta a palavra *Hohenzollerns*, que era a dinastia reinante na Alemanha. O autor era contagiado por um conjunto de fotografias, relatos e caricaturas que vinham da Europa e ajudaram a construir essa paisagem mental durante a Grande Guerra, em que a ideia de megamortes causadas unicamente pelos alemães transformava-se em algo comum[157]. É bastante interessante a semelhança entre essa imagem caricatural citada e uma feita por Rene Berger, para o *Le Ruy Blas*, com o nome de *Kolossal!* (Figura 87). Nela, o Imperador olha os combatentes de sua pátria, uns sem vida e outros agonizando, no campo de batalha de Verdun, enquanto isso a morte vem pelas suas costas, abraça-o e agradece: "Merci Guilllaume!"

[157] No interessante *A Grande Guerra: testemunhos brasileiros* (1915), são apresentadas impressões de diplomatas, escritores, jornalistas, cientistas e outras pessoas do país que se encontravam na Europa nos primeiros dois anos do conflito. Um dos relatos mais reveladores dessas imagens sobre os lados em combate é dado por Santos Dumont: "Toda a gente está certa de que a Victoria favorecerá a civilização e os barbaros serão aniquilados" (A GRANDE..., 1915, p. 43).

(BERGER apud GRAND-CARTERET, 1916, p. 76). Além disso, Raul demonstra, mais uma vez, a existência de estilos e temáticas que lhe eram caros, pois a semelhança com a Figura 59 deste trabalho (*No Acre*), feita 10 anos antes na *Fon-Fon!*, é muito grande.

Figura 86 - *Hohenzolofernes.*



Fonte: *D. Quixote* (21 de novembro de 1917).

Figura 87 - *Kolassal!*



Fonte: Grand-Carteret (1916, p. 76).

A produção caricatural em torno dos processos do conflito foi das mais significativas dentro dos diferentes países que se enfrentaram entre 1914 e 1918. Robert de Sizeranne, em *Le caricature de guerre* (1916), ressalta a ideia de que as violências daquele momento geraram um número gigantesco de caricaturas. Portanto, como já foi discutido, essa expressão artística não seria, necessariamente, gerada por coisas risíveis. O já comentado holandês Louis Raemakers se destacava nesse contexto. As imagens da morte, a carnificina e a queda do que era visto como padrão de civilização tinham no *Reich* os seus principais alvos. Na interessante caricatura *German tango* (Figura 88), a Alemanha, encarnada em uma mulher loira, com uma coroa na cabeça, dança com um assustador esqueleto que a olha de maneira profunda. A legenda diz: "*From East to West to East I dance with thee*"[158] (RAEMAKERS, 1916, sem paginação). O desenho é de agosto de 1915, exatamente no contexto do ataque alemão à Sérvia. Em *A higher pile* (Figura 89), o *kaiser* e o príncipe herdeiro olham, com um binóculo,

[158] Do Oriente ao Ocidente para o Oriente eu danço contigo (tradução nossa).

a batalha de Verdun sobre uma pilha gigantesca de cadáveres. O filho diz para o pai: "*Father, we must have higher pile to see Verdun*"[159] (RAEMAKERS, 1916, sem paginação). O desenho é de fevereiro de 1916, no momento do início da batalha que mudaria os rumos da guerra para o lado da Entente.

Figura 88 - *German tango.*



Fonte: Raemakers (1916, sem paginação).

Figura 89 - *A higher pile.*



Fonte: Raemakers (1916, sem paginação).

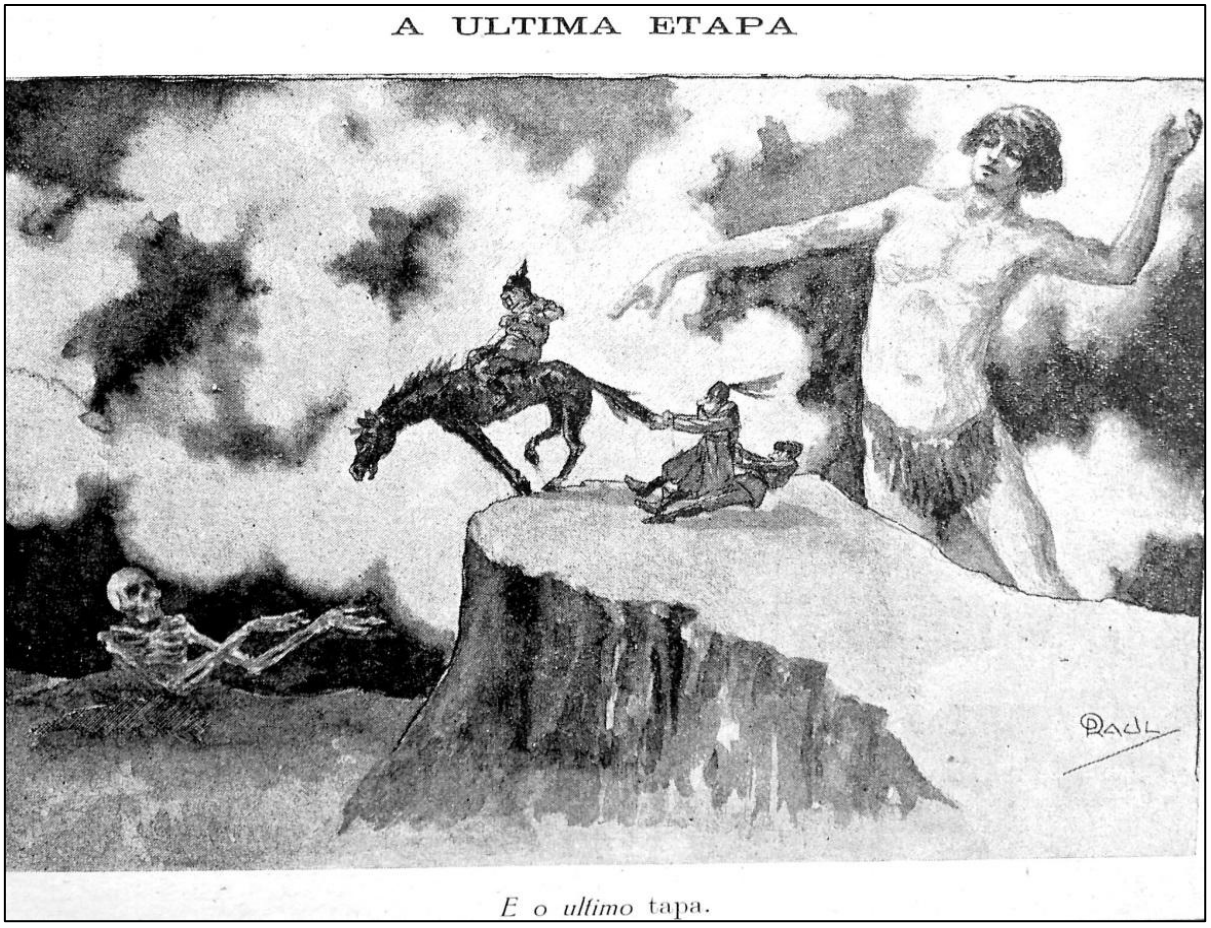
Raul estava inserido nesse ambiente. Na caricatura *A ultima etapa* (Figura 90), ele mantém esse estilo mais soturno, porém aplica os seus trocadilhos na legenda para rimar com o título: "O ultimo tapa". O *kaiser*, nesse desenho, aparece a cavalo rumo a um abismo. O rabo do animal é segurado por dois personagens que representam, respectivamente, Francisco I, da Áustria, e Mohamed V, do Império Otomano, que formavam a Tríplice Aliança[160]. No

[159] Pai, temos que ter uma pilha maior para ver Verdun (tradução nossa).

[160] Em muitos casos, a mensagem que essas caricaturas tentavam mostrar era que a prepotência de Berlim não se restringia aos seus inimigos. As vidas dos soldados, por exemplo, eram vistas com descaso pelos seus superiores. A própria relação com os otomanos e austro-húngaros também aparecia como algo visto de cima

fundo do abismo, um esqueleto surge das entranhas da terra e espera pela queda do monarca em suas mãos. Com destaque, aparece uma figura masculina gigantesca que usa um traje sumário e faz um gesto ameaçador contra os personagens citados anteriormente. Diante do cenário internacional, a figura representa, sem dúvida, a força dos valores ocidentais e civilizatórios, sendo que ainda é possível notar elementos greco-romanos na composição de seu corpo e gestual.

Figura 90 - *A ULTIMA ETAPA*.



Fonte: *D. Quixote* (21 de novembro de 1917).

A *Revista da Semana*, em contrapartida, abraçou um discurso de quase absoluta eliminação da comicidade, visual ou escrita, nesse período em que a Europa se afundava, cada vez mais, em um mar de sangue e que o Estado brasileiro estava em guerra. Somado a isso, a publicação foi acusada por algumas de suas concorrentes de ter simpatias pelos alemães. Essa acusação foi respondida em um conjunto de editoriais, sendo um deles com o título *Uma*

para baixo. Em uma criação de J. Carlos, isso fica bem evidente: "O KAISER - Irei ao pólo norte; depois ao polo sul... MOAMED E FR. JOSÉ - E nós? O KAISER - Vocês irão commigo cantando o *Deustchland uber alles!*" (CARETA, 11 de setembro de 1915).

explicação aos nossos leitores, de cunho declaradamente patriótico e assinado por todos os seus colaboradores, inclusive Raul (REVISTA DA SEMANA, 10 novembro de 1917). Esse texto tenta mostrar que as acusações de germanofilia contra Arthur Brandão, seu diretor-gerente, eram injustas:

> A redacção da *Revista da Semana* reconhece, com magoa, que lhe é imposto o dever de referir-se ás accusações formuladas na imprensa contra a sua orientação e que visaram particularmente seus directores (REVISTA DA SEMANA, 10 de novembro de 1917).

Brandão foi até a Espanha, mais precisamente na Galícia, na época da guerra, e seus detratores afirmavam que a sua viagem tinha o objetivo de encontrar espiões alemães. A revista desmente, contando que ele se dirigiu ao país ibérico para visitar o seu filho, que, antes da invasão da Alemanha, estudava em Bruxelas. Em seguida, ele se dirigiu à Paris para tratar de negócios no escritório da *Revista da Semana*, localizado no número 47 da *Rue Vivienne*. Ao longo desse texto, há um amplo esforço em fortalecer o nacionalismo brasileiro e mostrar como a publicação estava em sintonia com a política externa do governo de Wenceslau Braz. É bastante sintomático que, na capa dessa edição, há um desenho de Joana Darc assinado por A. Fabian.

Em outros editoriais, essa questão também se fez presente. No número anterior, em um texto chamado *A inimiga da creação*, é possível observar uma série de referências bíblicas nas quais a Alemanha é comparada ao dilúvio, e as nações que a ela se opõem, à arca:

> A' semelhança do diluvio, a Allemanha lançou sobre o genero humano as suas vagas de soldados, as ondas de seus exércitos de exterminio, as nuvens de gazes asfixiantes, o fogo dos seus canhões monstruosos, a chuva dos líquidos inflammaveis para exterminar a humanidade. Porém, cada nação é, hoje, outra e immensa arca de Noé, construida sob as vistas da Divinndade, e que sobrenada no diluvio de fogo, transportando para os seculos futurosos povos amantes do direito e da Justiça, dignos de sobreviverem, gloriosos, sobre a Terra, para uma missão de concordia e paz (REVISTA DA SEMANA, 03 de novembro de 1917).

Finalmente, um editorial que mostra de maneira bastante contundente o alinhamento da *Revista da Semana* com a causa da Tríplice Entente, em um texto escrito por Paul Claudel, Ministro da França no Rio, no qual ele, como não poderia ser diferente, exalta o seu país e os seus aliados, fala do histórico de rivalidade europeia, faz uma execração da Alemanha e mostra a importância do papel do Brasil:

> Que veiu o Brasil defender nesta guerra? Veiu, em primeiro logar, defender o seu direito á vida. Considerou elle que nenhum paiz tinha o direito de separal-o do resto do mundo, de traçar insolentemente, entre elle e a Europa, uma linha intransponível e que se em algum logar estava a sua fronteira, não era através do Atlantico. Era ahi mesmo, onde fica hoje o limite do mundo: no Aisnem no Escalda, no Mosa, nos Alpes, no Piave.

> Defendeu, em segundo logar, o Brasil o seu direito á civilisação. Declarou elle que nenhuma ameaça, nenhum acto de força poderia privar uma nação de um direito que naturalmente lhe cabia. Affirmou que pertencia ao grupo das nações cujas relações são governadas, não como nas sociedades animais, pelo facto e pela força, pura e simples, mas sim por convenções livremente discutidas e religiosamente observadas.
> Defendeu, finalmente, o seu direito ao futuro. Declarou que queira ser senhor em sua casa, que estava farto das ameaças e intrigas dos individuos imcommodos e suspeitos, que se aproveitavam da sua hostilidade. Sede bemvindos, nesta nova sociedade das nações, que se elabora pouco a pouco, dolorosamente, sob o martelo da dor, sob o martelo de Thor, e cuja camada vão entrando a pouco e pouco, uma nas outras, para acabar por não formar senão um só metal. E' agradavel a um paiz rico, grande e poderoso, mas é sobretudo agradavel pertencer a um paiz que não perdeu a honra! Sede, pois, orgulhosos! Tendes o direito de o ser; mas sede, sobretudo, confiantes! A Allemanha, eterna amamentadora de heresias, ha de aperceber-se de que se não póde viver eternamente separado, excommungado pelo universo; de que um povo materialmente isoladodo mundo morre de asphyxia, de que a vida de um povo não é feita da escravidão ou diminuição dos outros, mas sim pleno desenvolvimento, da harmoniosa liberdade alheia (REVISTA DA SEMANA, 1º de dezembro de 1917).

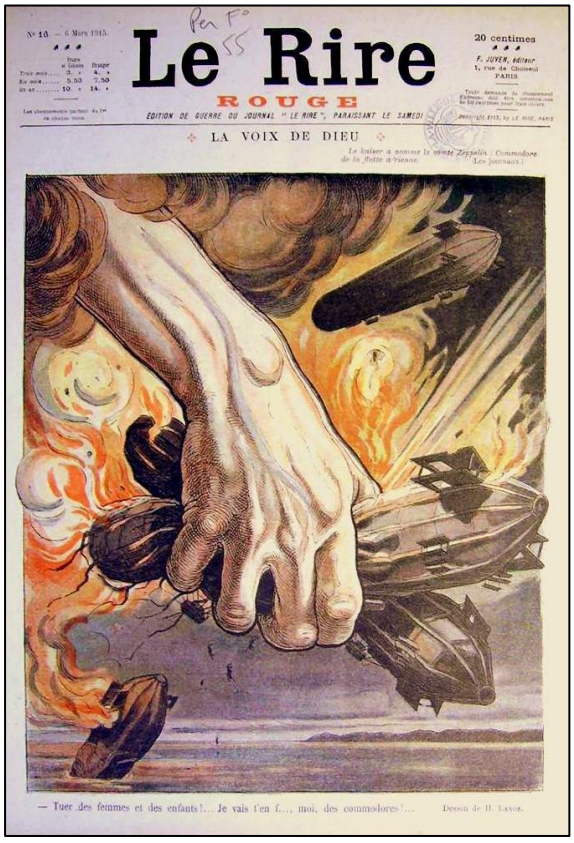
Faz-se importante observar que, apesar das tensões desse momento descrito acima, o alinhamento da *Revista da Semana* com a causa da Tríplice Entente já se manifestava dois anos antes desse contexto. Uma prova disso é a capa de 26 de junho de 1915 (Figura 91), cujo tema é o desenho – sem assinatura – da destruição de um dirigível por uma mão que vem dos céus. Em janeiro daquele ano, Londres havia sido bombardeada e a representação deixa a entender que só a presença divina poderia destruir aquelas terríveis máquinas voadoras. O mais interessante disso tudo é que essa capa é a reprodução de outra, publicada em 06 de março de 1915, na revista francesa *Le rire rouge* (Figura 92). O desenho é exatamente igual – como fruto da reprodução, a versão brasileira perde um pouco as características originais. Contudo, o título *La voix de Dieu* tem a assinatura de H. Lanos e mostra a militância da revista (que se engajou muito durante o conflito), com mais clareza, diante dos inimigos do país.

Figura 91 - *A destruição de um dirigível*.



Fonte: *Revista da Semana* (26 de junho de 1915).

Figura 92 - *LA VOIX DE DIEU*.



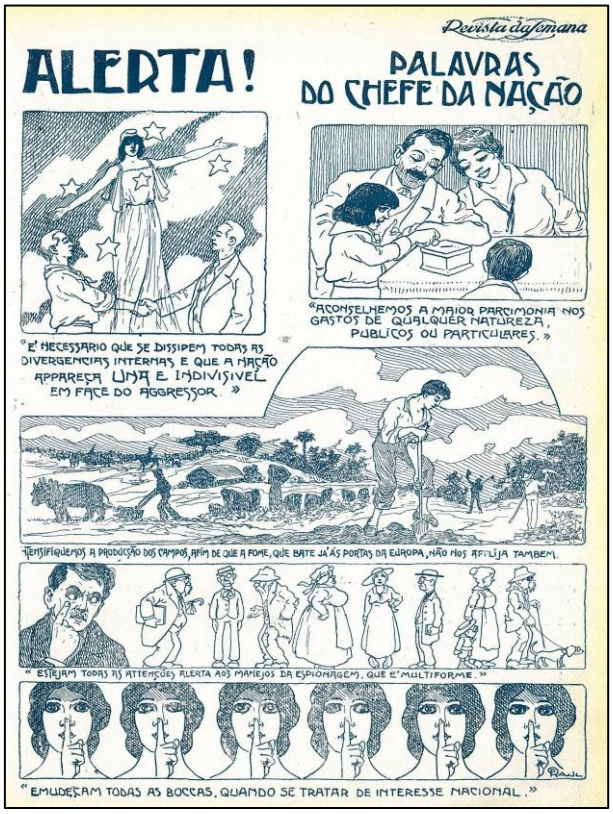
Fonte: *Le rire rouge* (06 de março de 1915).

Não obstante as distintas posturas entre a *D. Quixote* e a *Revista da Semana*, a produção de Raul encontrou uma grande familiaridade em ambas. Na primeira, o autor perambulou entre o riso e a seriedade. Já na segunda, ele aderiu ao discurso mais sintonizado com as demandas governistas, mostrando a necessidade da seriedade. Em uma dessas edições, esse semanário reproduziu, por meio de desenhos, um discurso de Wenceslau Braz, no qual o então presidente fazia referência à necessidade de sacrifícios da população durante o conflito. É uma obra bastante significativa de propaganda política. Com o título *ALERTA! PALAVRAS DO CHEFE DA NAÇÃO* (Figura 93), Pederneiras faz um desenho com cinco quadros. No primeiro, uma imagem feminina trajando um vestido longo e claro, e usando na cabeça um barrete frísio – uma evidente representação da ideia de República –, aparece com os braços abertos, tendo abaixo dela dois homens. Um deles usando um lenço no pescoço e uma camisa com as mangas dobradas, com um estilo bastante despojado. O outro, com uma estatura maior que a do primeiro, traja terno e gravata. Os dois se cumprimentam. A legenda diz: "É necessário que se dissidem todas as divergencias internas e que a nação appareça UNA E INDIVISIVEL EM FACE DO AGGRESSOR" (REVISTA DA SEMANA, 24 de novembro de 1917). No segundo quadro, há a representação de uma família em que os pais e um casal

de filhos estão em torno de uma mesa olhando um pequeno cofre no qual a menina deposita uma moeda: "Aconselhemos a maior parcimonia nos gastos de qualquer natureza, particulares ou publicos" (REVISTA DA SEMANA, 24 de novembro de 1917). Em seguida, aparece uma ilustração com a qual o autor procura mostrar imagens rurais: arado, árvores, plantações, trabalhadores. O texto afirma: "Intensifiquemos a producção dos campos, afim de que a fome, que bate já ás portas da Europa, não nos aflija tambem" (REVISTA DA SEMANA, 24 de novembro de 1917). Já na quarta imagem, surgem tipos variados observados por um sujeito que os avalia. Diante disso: "Estejam todas as attenções alertas aos manejos da espionagem, que é multiforme" (REVISTA DA SEMANA, 24 de novembro de 1917). Por último, um desenho com seis rostos femininos idênticos fazendo o sinal de silêncio. As palavras que acompanham a imagem são bastante óbvias: "Emudeçam todas as boccas, quando se tratar de interesse nacional" (REVISTA DA SEMANA, 24 de novembro de 1917).

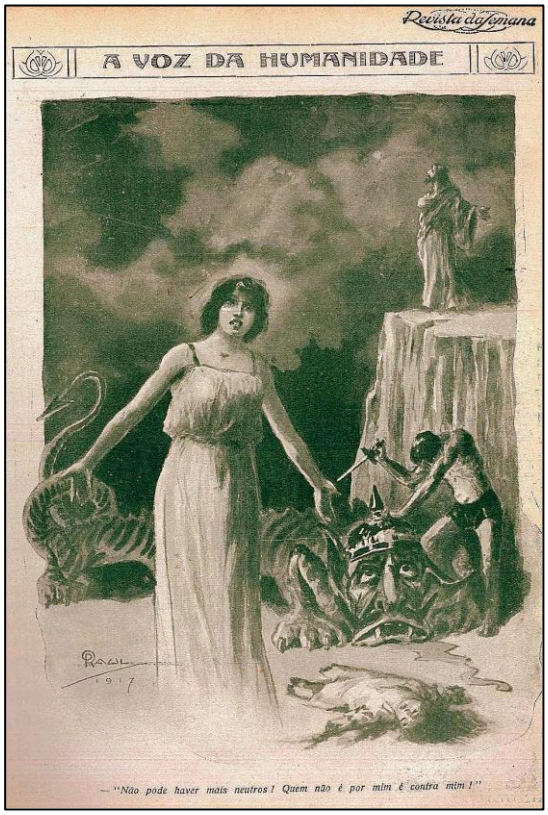
Unidade de todas as classes em nome da nação, economia de recursos, medo da fome, espionagem e interesse pátrio acima de tudo; esses temas de um Raul em tempos sombrios distanciam-no do Raul solar, dos costumes, do trocadilho, do humor sutil. Vale perguntar: onde estavam a pressão editorial e as opiniões do autor? Quando esse desenho foi publicado, Raul havia completado, em agosto daquele ano, 43 anos. Era um jornalista conceituado, presidente da ABI e professor universitário. As atividades nas revistas, como mostrou a entrevista dada pelo autor a Joel da Silveira, eram o seu menor rendimento. Como se viu acima, ele assinou o manifesto publicado na *Revista da Semana* em nome do patriotismo durante a guerra. Em outros momentos, sem o mesmo nível de pressão política daquele contexto, Raul publicou desenhos em tom religioso e com apelo emocional. Usava desse estilo para ilustrar poemas, por exemplo. Produziu, durante a Conferência Pan-americana de 1906, como apareceu há algumas páginas, uma caricatura de cunho patriótico. Além disso, na revista *D. Quixote*, ele fez, no mesmo contexto, desenhos com um teor parecido. Portanto, a pressão editorial não afetou brutalmente o estilo do artista nem o influenciou em suas opiniões políticas. Outros desenhos do mesmo tipo estariam presentes em edições seguintes desse semanário. Em um deles, uma mulher, representando o Ocidente, usando um vestido que remete ao mundo greco-romano e identificada como a *Humanidade*, apela: "Não pode haver mais neutros! Quem não é por mim é contra mim!" (Figura 94). No cenário, em um ponto mais elevado, Jesus Cristo olha para cima, enquanto um personagem masculino, com um traje sumário, ameaça, com um punhal, o crânio de um monstro que usava um *pickelhaube*. Uma criança morta aparece no chão diante da personagem inicialmente citada.

Figura 93 - *ALERTA! PALAVRAS DO CHEFE DA NAÇÃO.*



Fonte: *Revista da Semana* (24 de novembro de 1917).

Figura 94 - *A VOZ DA HUMANIDADE.*



Fonte: *Revista da Semana* (24 de novembro de 1917).

É interessante frisar que essas criações que mesclam propaganda política pró-Tríplice Entente, crítica ao conflito e aspectos religiosos podem ser localizadas em caricaturas de outros artistas brasileiros. Cerca de um ano e meio antes das polêmicas citadas, Calixto publicou uma composição caricatural de grande impacto à qual foi dado o nome de *Contra a carnificina européa!* (Figura 95). Nela, uma mulher, identificada como *Civilisação*, com uma indumentária semelhante à do desenho comentado anteriormente, joga, com uma pá, homens dentro da boca de um monstro, que aparece identificado como *Guerra*. Ao fundo, surgem as silhuetas dos combates. No primeiro plano, o *Zé Povo* é destacado e faz uma crítica à violência:

> ZÉ POVO: Se a tal super-Civilisaçaão não sabe outra cousa senão alimentar cada vez mais o monstro horrível da guerra, que diabo ha de fazer a barbaria?
> Em nome do resto da Humanidade, que ainda não perdeu a graça de Deus: - Basta de sangue!... (O MALHO, 08 de abril de 1916).

Existem diferenças entre as duas composições. Nesta última, a civilização aparece como culpada pela guerra. Não apenas a Alemanha, como na anterior. O mesmo se aplica ao monstro *Guerra* – alimentado pela primeira. A carnificina, em si, é um problema e não um

país específico. O apelo religioso está presente nas duas. Apesar da crítica à civilização, há uma barbárie. Portanto, pode-se pensar em um modelo de civilização que seja ideal.

Figura 95 - *CONTRA A CARNIFICINA EUROPÉA!*



Fonte: *O Malho* (08 de abril de 1916).

O jovem Raul, em seu primeiro livro (comentado no capítulo II), usando do humor, deixa claro o seu espírito bastante ocidentalizado, manifestando apoio a favor de uma Grécia oprimida pelos otomanos. Escreveu ele no contexto da Guerra Greco-Turca, ocorrida em 1897, um poema chamado *Alepo*:

> A' morte o turco impío! O musulmano ao lixo!
> - Que volte á podridão quem della surgiu.
> (Ajuda, minha musa, em atro desvario,
> A dar pancadaria, assim, de criar bicho!)
>
> A terra bem precisa agora de um esguicho
> Que lave e desinfecte, - o turco a polluio!
> - Grecia! Contra o europeo indifferente e frio
> Encontras no Brazil ardor... de carrapicho!
>
> Avante! Até o fim! O' Phenix renascida,
> Lembra-te dos avós nessa lucta renhida!
> Do mappa das nações vê se a Turquia riscas!
>
> Mata os mafomas vis! Dá cabo dessa gente!
> E em paga ao teu cantor convicto e intransigente
> Envia para cá... todas as odaliscas... (PEDERNEIRAS, 1899, p. XIII).

Mesmo com um final bastante satírico, nota-se que ele estava preso aos padrões intelectuais em que o Ocidente era o referencial dominante. Assim, o turco, diante de uma Grécia reincorporada à ordem europeia (independente há quase 80 anos), aparecia como algo repugnante em suas palavras[161]. Dentro da pluralidade desse mundo, era possível tecer críticas em relação a aspectos dele mesmo, seja usando o humor, os desenhos propagandísticos e os de tons dramáticos colocados anteriormente ou qualquer uma de suas linguagens. Vale lembrar que Raul, cerca de um ano antes da publicação desse poema, atacou a "*Ganancia Européa*" diante dos chineses. Assim, para ele, era possível fazer caricaturas rindo de um Rio que se civilizava e acreditar em alternativas vindas dessa mesma civilização; era possível fazer críticas à ordem internacional e procurar soluções no contexto ocidental; era possível frequentar ambientes sociais que estavam longe de suas origens usando o seu olhar de historiador dos costumes; era possível criticar a modernidade sem deixar de ser moderno ou alvejar a República sem deixar de ser republicano. Pode-se concluir que a relação com diferentes demandas editoriais acomodava-se nesse mesmo intelectual, tornando-se, diante disso, bastante compreensíveis as suas aparentes contradições. Raul Paranhos Pederneiras, como outros de seus contemporâneos, viu o desmoronamento do século XIX e a ascensão vigorosa do século XX. Ele estava em meio a um turbilhão.

*

Dentro desse turbilhão, o segundo caso a ser analisado diz respeito à ida do autor, acompanhado de sua esposa, à Europa, em 1927. Como o próprio Raul escreve em *Nós pelas*

[161] Os referenciais de um Oriente exótico e, ao mesmo tempo violento e cheio de luxúrias, marcam, segundo Edward Said, em *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* (1990), a formação ocidental. Essas áreas transdisciplinares recebem o nome de orientalismo. Nas palavras do autor: "[...] o orientalismo não é um mero tema político de estudos ou de campo refletido passivamente pela cultura, pela erudição e pelas instituições; nem é representativo ou expressivo de algum nefando complô imperialista 'ocidental' para subjugar o mundo 'oriental'. É antes uma *distribuição* de consciência geopolítica em textos estéticos, eruditos, econômicos, sociológicos, históricos e filológicos; é uma *elaboração* não só de uma distinção geográfica básica (o mundo é feito de duas metades, o Ocidente e o Oriente), como também de toda uma série de 'interesses' que, através de meios como a descoberta erudita, a reconstrução filológica, a análise psicológica e a descrição paisagística e sociológica, o orientalismo não apenas cria como mantém; ele *é*, em vez de expressar, uma certa *vontade* ou *intenção* de entender, e em alguns casos controlar, manipular e até incorporar, aquilo que é um mundo manifestamente diferente (ou alternativo e novo); é, acima de tudo, um discurso que não está de maneira alguma em relação direta, correspondente, ao poder política em si mesmo, mas que antes é produzido e existe em um intercâmbio desigual com vários tipos de poder, moldado em certa medida pelo intercâmbio com o poder político (como uma ordem colonial e imperial), com o poder intelectual (com as ciências reinantes da linguística comparada ou anatomia, ou qualquer uma das modernas ciências ligadas à decisão política), com o poder cultural (como as ortodoxias e cânones de gosto, textos e valores), com o poder moral (como as idéias sobre o que 'nós' fazemos e o que 'eles' não podem fazer ou entender como 'nós fazemos'). Com efeito, o meu verdadeiro argumento é que o orientalismo é – e não apenas representa – uma considerável dimensão da moderna cultura político-intelectual, e como tal tem menos a ver com o Oriente que com nosso mundo" (SAID, 1990, p. 24).

costas: notas soltas de um caderno de viagem - Textos e calungas de Raul (1930), obra resultante de sua experiência europeia, aquele passeio ao exterior era um sonho que vinha de muito tempo e que, com os seus poucos recursos (ele conseguiu parte do dinheiro vendendo muitos quadros de sua autoria em uma exposição[162]), foi possível realizá-la. O transatlântico *Saturnia* fazia a sua travessia inaugural naquele ano, saindo de Nápoles, em 21 de setembro, passando pelo Triesti, Marselha, e chegando à América do Sul por volta da última semana de outubro. Na obra citada, Pederneiras não precisa a data de seu embarque. Entretanto, um detalhe de ordem política chama a atenção e agrada o autor, ao descrever o cotidiano durante a travessia do Atlântico, permitindo localizar a data próxima do início de sua viagem:

> Dominada a impressão agri-doce, entregamo-nos ao navio. Viagem principesca. A vida a bordo passou maravilhosamente; boas companhias, a dos passageiros do navio. Diversões, distrações, bailes, cinema, musica e o classico baptismo do equador, onde nos deram o titulo hespanhol de *Tiburón*. Em alto mar tínhamos noticias de todas as terras, pelo jornal diario, que nos vinha á sobremesa. Os passageiros foram tratados prodigamente e, no anniversario da entrada de Mussolini em Roma, á frente dos fascistas, a data foi commemorada e bebemorada com champagne. Estavamos em pleno mar, com licença de Castro Alves. Vendo, porém que a commemoração, á mesa, não passava d'ali; levantamos-nos, de taça em punho, exclamando em bom portuguez:
> -Todos de pé!...
> Ergueram-se todos como um só homem; lancei uma saudação á Italia e á sua gente, correspondida com grande enthusiasmo (PEDERNEIRAS, 1930, p. 6-7).

Longe desta análise querer confundir a Itália com o fascismo[163]. Contudo, em um contexto de dominação desse grupo político e em meio a uma comemoração particular da Marcha sobre Roma (ocorrida em 28 de outubro de 1922), torna-se politicamente comprometedora a saudação feita por Raul[164]. A sua simpatia pela cultura e história italianas

---

[162] Na entrevista a Joel da Silveira, Raul informa: "Há anos atrás, uns vinte anos, mais ou menos, fiz uma exposição aqui no Rio. Preguei 15 quadros. Sabe quantos foram adquiridos? - Uns 30... Que 30! Só voltaram para a minha casa 5! Cinco! Assim mesmo por insistência minha. Basta dizer que com o dinheiro que apurei na exposição viajei pela Europa quase inteira" (DIRETRIZES, 26 de junho de 1941, p. 12).

[163] No interessante *Fascistas* (2008), Michael Mann apresenta aos leitores diferentes aspectos desse movimento de extrema-direita no cenário europeu pós-Primeira Guerra. Assim o autor vê a versão fascista italiana: "O fascismo italiano era um movimento em processo, pluralista, descentralizado e até desordenado. Seus paramilitares davam mais valor à ação do que à ideologia, enquanto Mussolini era um líder oportunista. Todavia, a maioria dos fascistas italianos considerava que não havia abraçado uma ideologia de classe, mas uma doutrina de nacionalismo de Estado orgânico e transcendente sob a capa de um fervor moral antimaterialista – uma transformação total da sociedade. Há quem diga que o fascismo era 'a religião da Itália', 'a religião da nação', 'a milícia da nação'; seus inimigos eram 'traidores da nação'. Sustentam que o movimento dava ênfase à fé, aos símbolos e rituais, ao culto dos mártires mortos pela purificação da nação" (MANN, 2008, p. 139-140).

[164] Um dado relevante é que a *Revista da Semana*, à qual Raul estava ligado há mais de 20 anos, apoiava, declaradamente, o fascismo e mostrava a figura de Benito Mussolini como fundamental para o equilíbrio europeu. Entre tantas notícias desse tipo, há uma com o título *A Italia unida e forte*: "A Italia comemorou a 20 de setembro o 53º aniversario da sua unificação, marco miliario de uma constante e magnifica marcha ascensional. Prestando a nosso melhor homenagem á gloriosa alma-mater da latinidade, publicamos nesta

eram evidentes. Em *Tagarela*, por exemplo, ele fez um desenho em homenagem a Garibaldi (TAGARELA, 22 de setembro de 1904). Ou, como foi visto no capítulo II, Raul conhecia aquela língua e era leitor de vários de seus escritores, entre eles Lorenzo Stecchetti. No entanto, fica muito evidente, no livro, a sua simpatia pelo regime liderado por Benito Mussolini. Foram feitos, nessa publicação, vários calungas com os quais ele mostrou a sua viagem pela Europa. Em uma página, há um *calunga camisa negra* (Figura 96), fazendo a saudação romana e tendo ao fundo o Arco de Tito.

Para Raul, o que estava acontecendo para os italianos era algo de grande benefício. Em sua ótica, o regime representava o ponto alto daquela sociedade, unindo os seus costumes à política:

> Em toda Italia ha o sentimento de ordem e de disciplina, nada observamos que denotasse constrangimento; sente-se que tudo lá está nos eixos e corre serenamente nos trilhos. De alguns opposicionistas ouvimos a confissão sincera de que o regimem, embora não lhes seja sympathico, deu ao paiz a normalisação da vida e um ambiente expressivo de educação elevada, até então nunca vista, nem sentido. A obra do Duce trouxe magnifico resultado para a vida intensa e nobre desse grande povo (PEDERNEIRAS, 1930, p. 27).

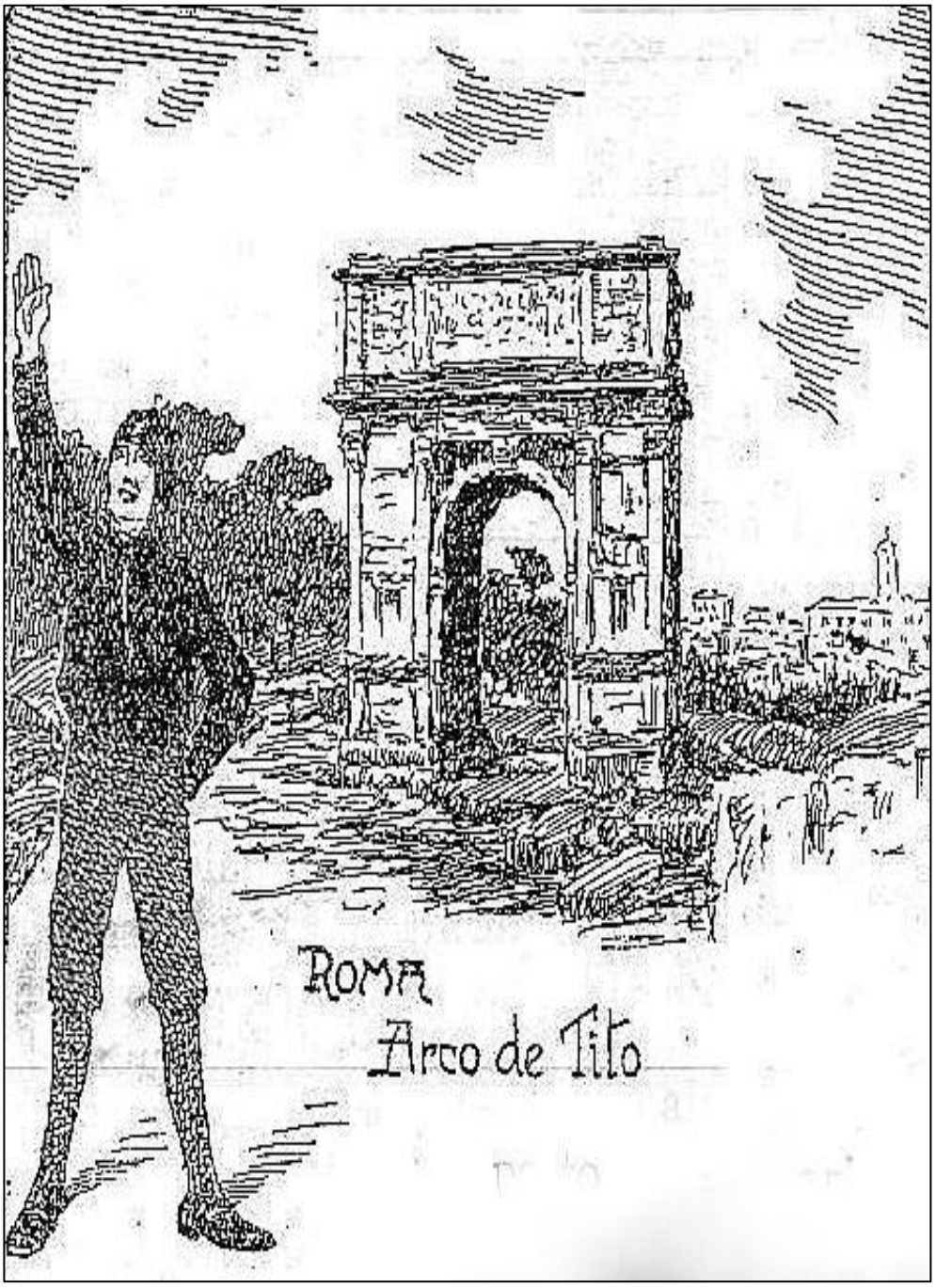
Fica clara, no texto, uma enorme simpatia de Raul Pederneiras pelo rosto de Mussolini, que aparecia estampado em diferentes lugares. Ele, como um conhecedor do poder das imagens, admira essa presença constante:

> Mussolini é o homem mais caro á Italia. É tambem o homem mais *cara*.
> A mascara do Duce encontra-se estampada nos portaes, nos humbraes, nas columnas e nas bases de monumentos. Em todas brilha o olhar hypnotisador do primeiro ministro (PEDERNEIRAS, 1930, p. 47).

---

pagina, ao alto, os retratos de S. M. o rei : Victor Manuel III, typo de um grande soberano, e do presidente Benito Mussolini, o illustre homem de estado que encarna a energia indomita de uma raça e realisa as aspirações grandiosas de um povo" (REVISTA DA SEMANA, 29 de setembro de 1923). Em contrapartida, o semanário apresenta, no período, um anticomunismo explícito. Entre tantas reportagens, há uma intitulada *O terror vermelhon na Russia*, na qual se relata a violência do regime bolchevique contra os seus opositores (REVISTA DA SEMANA, 27 de fevereiro de 1926).

Figura 96 - *Roma Arco de Tito.*



Fonte: Pederneiras (1930, p. 17).

O ápice da admiração do caricaturista pelo líder italiano foi vê-lo como um modelo de conduta pessoal e pública que poderia servir de inspiração para o Brasil:

> Estava em publicação, em Roma, a autobiographia do Duce, de que lemos trechos transcriptos nos jornaes. Vale a pena citar um. Diz Mussolini: "Em politica, nunca, jamais recebi dinheiro. Detesto os parasitas que se aproveitam, das lutas sociaes. Odeio os homens que a politica enriquece". Se applicassemos El cuento á nossa terra de politiqueiros e politicoides, poucos, bem poucos escapariam... (PEDERNEIRAS, 1930, p. 57).

O autor, nesse passeio europeu, conheceu, além da Itália, a França e a Romênia. Diante de seus olhos, estava um continente que, há nove anos, saía da Grande Guerra e via o seu mundo anterior devastado. Além do fascismo, ele observou um fenômeno que, como latino-americano, não lhe era tão estranho: a americanização[165]. Chamava-lhe a atenção o número de cartazes em inglês em Paris. As suas observações sobre a influência cultural dos Estados Unidos ali são baseadas em uma ironia histórica, uma vez que o país do *Jim Crow* tinha, na música dos negros, uma das marcas essenciais de sua dominação. Pederneiras demonstra uma enorme antipatia pelo jazz[166], seus sons e cantores:

> Attrahidos pelos preconicios de retumbante êxito, fomos ás "Folies Bergeres", apreciar Josephina Baker. Vimos uma mulata desproporcionada, comprida, desengonçada, apparecer duas vezes durante o espectaculo, aos pinchos, fingir que canta, com a melhor asthma deste mundo, berrar, urrar, fazer careta e desapparecer ao som de palmas chochas de uma *"claque"* reduzida (PEDERNEIRAS, 1930, p. 22).

Durante os *anos loucos*, as casas de danças que executavam *jazz* e ritmos similares espalharam-se por toda a Europa:

> São numerosas as casas desse genero, todas ellas forçam os freguezes á espera, em outro compartimento, até que haja uma folga, com a sahida de um casal. Apezar disso, a frequencia e a mania se alastram com pomposos titulos norte americanos, que univeresalisaram as dansas selvagens e as musicas africanas (PEDERNEIRAS, 1930, p. 39).

Ele demonstrava um grande desprezo pelas imagens relacionadas ao *jazz*. É interessante, momentaneamente, sair de *Nós pelas costas*, para aprofundar essas opiniões e ver como isso estava impregnado em Raul. Em *Scenas da vida carioca*, há uma caricatura

---

[165] Nos *Cadernos do cárcere*, Antonio Gramsci (2007, p. 279-280) mostra vários aspectos da penetração dos Estados Unidos na Europa, ao citar uma entrevista de Luigi Pirandello sobre a existência ou não de uma cultura e civilização no sentido europeu: "Mas o problema não é saber se na América existe uma nova civilização, uma nova cultura, mesmo que ainda em estado de 'farol', e se elas estão invadindo ou já invadiram a Europa: se o problema tivesse que ser posto assim, a resposta seria fácil: não, não existe, etc., e, de resto, o que se faz na América é apenas remover a velha cultura européia. O problema é este: se a América, com o peso implacável de sua produção econômica (isto é, indiretamente), obrigará ou está obrigando a Europa a uma transformação radical de sua estrutura econômico-social demasiadamente antiquada, o que ocorreria de qualquer modo, ainda que com ritmo lento, mas que, ao contrário, se apresenta desde já como uma conseqüência imediata da 'prepotência' americana; ou seja, se está ocorrendo uma transformação das bases materiais da civilização européia, o que a longo prazo (e não muito longo, já que atualmente tudo é mais rápido do que no passado) levará a uma transformação da forma de civilização existente e ao nascimento forçado de uma nova civilização".

[166] Esse processo de americanização da Europa produz imagens bastante interessantes que revelam a crise de paradigmas que ocorria nos anos de 1920. Lionel Richard (1988, p. 212), em *A República de Weimar, 1919-1933*, cita a ópera *Johnny se põe a tocar*, escrita por Ernst Krenek, e apresentada em Leipzig no ano de 1927. Seu personagem principal era um jazzista negro estadunidense: "Músico negro, Johnny encarna a América nova. Ele se opõe a duas personagens que simbolizam a Europa fatigada, sem fôlego: um compositor e um violonista. Um é esmagado no fim por um trem o outro parte para os Estados Unidos. Audacioso, ultrapassando os tabus, Johnny é o vencedor, é o homem do futuro: 'Tudo o que é bom no mundo", diz ele, "me pertence. Foi o velho mundo que o produziu, mas ele não sabe mais como utilizá-lo...'A obra termina com o seu triunfo. O coro canta: 'Soa a hora do tempo antigo, eis que nasce o tempo novo! Não deixem escapar essa transição, vocês vão penetrar no país desconhecido da liberdade'".

com um título chamativo de *Decadencia da cultura: a dansa outrora e hoje* (Figura 97). Em seis quadros, são mostrados como os padrões de comportamentos que passaram a vigorar particularmente nos anos de 1920 quebraram maneiras civilizadas de ser do homem diante da mulher. No primeiro quadro, um cavalheiro convida, educadamente, uma dama para dançar: "Outròra: convite delicado" (PEDERNEIRAS, 1924b, p. 33). Já no seguinte, há outro personagem que diz apenas: "PIST!" (PEDERNEIRAS, 1924b, p. 33) para uma mulher. E Raul observa e lastima: "Hoje: chamada... sem nome!" (PEDERNEIRAS, 1924b, p. 33). O terceiro apresenta um casal de antanho depois da dança dialogando, e, no quarto, o dos dias de então, pouca atenção se dão após bailarem. No penúltimo quadro, um casal desfila por um salão de maneira dançante: "Distancia cortez e musica fina" (PEDERNEIRAS, 1924b, p. 33). No último, Pederneiras exibe o mal dos tempos modernos: "Hoje: como se dansa. Tudo grudado com música africana!" (PEDERNEIRAS, 1924b, p. 33).

Como muitas coisas não são lineares em Raul, ele publicou, antes de ir para a Europa, na *Revista da Semana*, uma caricatura chamada *Preto no Branco* (Figura 98). Em tal criação, o autor faz uma espécie de narrativa histórica que mistura caricatura com conceitos raciais próprios do período em que a cultura negra aparecia como a negação da civilização. Em sete desenhos, ele desenvolve essa trajetória: "O preto pandegava isolado até que a civilização o chamou"; "E a sua collaboração entrou na dansa com o cake walk"; "[...] surgiu depois com a musica de pancadaria, hoje clássica [...]"; "[...] e inventou a choreographia exotica e trepidande [...]"; "[...] que o branco perfilhou com títulos novos [...]"; "Agora entra com a plástica das Josefinas [...]"; "Conseguindo estabelecer a igualdade das raças"; "De modo que preconceito: EM BRANCO" (REVISTA DA SEMANA, 03 de setembro de 1927).

Raul via no crescimento do *jazz* uma espécie de nivelamento, pois mulheres e homens dançavam em público agarrados com ritmos claramente sensuais. Imagens de negros e negras, cantores e instrumentistas desse ritmo, tomavam o coração da civilização ocidental. O gosto por essa música tornava-se mundial e atingia todas as classes sociais e grupos étnicos[167]. As duas caricaturas citadas se chocam. Fim dos padrões civilizados e uma igualdade. Na última, o autor coloca, como símbolo desses fenômenos, um rapaz negro e uma moça branca, cujos lábios estão se aproximando para um beijo. A visão do autor termina de maneira otimista e claramente não racista.

[167] François Billard, em *No mundo do jazz: das origens à década de 50* (1990), faz uma interessante discussão sobre a penetração do *jazz* entre os brancos nos Estados Unidos. Já Carlos Calado, em *O jazz como espetáculo* (2007), entre tantos assuntos, faz uma análise sobre as polêmicas que envolvem as origens do *jazz*.

Entretanto, na sua viagem por uma Europa ainda com o cheiro da guerra, abalada, agitada, com o *jazz* mais do que presente e onde a extrema direita ganhava força, suas impressões, que caminhavam entre a antipatia e a visão mais doce, se transformaram. O caricaturista de costumes passou a ver, na política fascista, uma alternativa para combater esse fenômeno, interpretado por ele como bizarro, e que, talvez, pudesse restaurar valores que pareciam evaporar no ar. O ritmo dos negros norte-americanos surgia como a encarnação dessas mudanças que, levemente, o incomodavam. Nos países em que o fascismo ascendeu, as casas de *jazz* foram duramente combatidas. Na Itália, onde esses sons e danças estiveram presentes, Mussolini tomou suas providências e Raul as aprovou:

> Tém algum publico porque ha bons palmos de cara e, depois do espectaculo, os grupos seguem para os *dancing*, que são perigosamente numerosos e pavorosamente acanhados; os pares se comprimem por falta de espaço, na perpetação do *charleston*, do *shimmy* e outras africanices, que em boa hora Mussolini prohibiu na Italia, onde o macabro jazz-band não arranja vida e morre de fome, se insistir (PEDERNEIRAS, 1930, p. 59).

Figura 97 - *Decadencia da cultura*.



Fonte: Pederneiras (1924, p. 33).

Figura 98 - *PRETO NO BRANCO*.



Fonte: *Revista da Semana* (03 de setembro de 1927).

O que se passava com Raul durante essa viagem ao lugar que ele chamou nesse livro de "continente caduco"? Ele não era um leigo. Professor de direito internacional, intelectual, jornalista, tinha uma noção bastante densa dos processos políticos internacionais, suas falas não são as de um amador. Ao mesmo tempo, onde estava o Raul experimentador de linguagens, admirador do samba e do maxixe, aberto às novidades, que soube caminhar entre a tradição e a inovação? O que causou no autor essa ojeriza com tons racistas em relação ao *jazz*?

O fascismo na política e o *jazz* na cultura surgiram como fenômenos inovadores na segunda década do século XX.

O primeiro, Raul apreciou. O autor mostrava-se, na maior parte do tempo, claramente descrente em relação ao jogo de poder estabelecido pelas elites governantes do Brasil. Nos anos de 1920, a sua atividade como presidente da ABI, durante os anos duros do governo de Arthur Bernardes, somada às críticas, por meio de textos e caricaturas, aos valores vigentes, o colocaram diante de uma experiência de claro fracasso dessa estrutura – mesmo tendo se candidatado ao Conselho Municipal em 1926. Ver com os próprios olhos um processo tão inegavelmente novo, como o fascismo, o atingiu imensamente. Naquilo que aquela revolução contrarrevolucionária tinha de interessante, Raul percebe um envolvimento da política em todos os aspectos da vida pública. A participação do *Zé Povo italiano* era uma marca que o autor descreveu na atitude de um garoto vendedor de cigarros que, após efetuar a sua venda, agradece com a saudação romana e sai cantando alegremente. O fascismo, em seu olhar, era a realização dos costumes de um grande povo, como ele via os italianos. Ligado a isso, havia uma forma de poder inédita que se aliava às técnicas avançadas desse tempo. Ele a observava como uma experimentação de linguagens que atraia os homens comuns e que, aparentemente, não os marginalizava.

Se, para ele, o fascismo representava uma possível estabilização de uma cultura ocidental em crise, o *jazz* anuncia a sua decadência. Música, na opinião do autor, selvagem, urbana, africana, ianque, arcaica e ultramoderna a um só tempo, o incomodava claramente. Essas constatações podem soar estranhas diante de um intelectual e humorista crítico da modernidade que se impôs no país e que teve um pé nas tradições e outro nas inovações próprias do início do século XX, fazendo misturas de linguagens aparentemente inconciliáveis. Boêmio, frequentador da casa da Tia Ciata, adepto do Carnaval e de outras festas populares. No mesmo ano em que lançou *Nós pelas costas*, Raul escreveu uma crônica, citada no capítulo I, em que a capoeira era glorificada como parte de um passado saudoso que foi apagado diante da modernização do país. O corpo negro aparecia como um local de

saberes que se perdiam (ANTONACCI, 2013). Saberes esses imitados por brancos de distintas classes sociais. Contudo, ao visualizar corpos e vozes negras cantando uma música permeada por africanidades, porém associada à dinâmica industrial de uma nação que se impunha como cultura dominante e aponta para o futuro, sua reação foi de rechaço[168]. Raul já não demonstrava a capacidade de equilíbrio e absorção de coisas novas. O fascismo, com seu caráter homogeinizador e ordenador do mundo, parecia mais seguro diante de um *jazz* desconcertante, inovador e inesperado. Aqui, Raul já dava os primeiros sinais do ranzinza que Joel da Silveira mostraria em sua entrevista anos depois.

Essas simpatias fascistas do autor foram se desfazendo rapidamente. Ao longo dos anos de 1930, os regimes inspirados por essas ideias mostraram sua face mais cruel. Em 21 de junho de 1942, Raul escreveu, no *Jornal do Brasil*, um texto condenando o prussianismo e seus aliados (Anexo A). O Raul dos últimos tempos, seja nos costumes ou na política, já não conseguia acompanhar os novos ritmos que o Brasil e o mundo adotavam. Era evidente que seu tempo já havia passado.

[168] Paul Gilroy (2007, p. 346-347), em *Entre campos: nação, culturas e o fascínio da raça*, tem uma análise interessante sobre isso: "Os analistas europeus da ascendência do fascismo haviam também observado a proeminência da cultura negra em geral e do jazz, em particular, na cultura pré-fascismo do período de Weimar. A intrusão da negritude na Europa não foi algo que esses analistas estivessem preparados a celebrar irrefletidamente. Os nazistas e muitos de seus opoentes podiam concordar que a estranha habilidade da cultura negra americana de ser ao mesmo tempo ultramoderna e ultraprimitiva era a prova de sua decadência e dos riscos que ela apresentava para o corpo político. Desta perspectiva, a popularidade da cultura negra americana entre os europeus rebaixava e corrompia não somente a sua própria arte e cultura, mas a sua natureza racial que fora invadida e infectada pelo 'bacilo do jazz'".

4 O TEMPO DOS COSTUMES E O TEMPO DA MODERNIDADE

> Uma coisa que essa história colocará em grande evidência, e que é verdadeira para todo partido, é que o povo teve geralmente muito mais valor que seus líderes. Quanto mais cavei, mais descobri que o melhor estava debaixo, nas profundezas obscuras. Vi também que esses oradores brilhantes, poderosos, que exprimiam o pensamento das massas, passam injustamente por ser os únicos atores. Eles receberam bem mais o impulso do que o deram. O ator principal é o povo. Para redescobri-lo, recolocá-lo em seu papel, precisei reduzir às devidas proporções as ambiciosas marionetes de que ele puxou os fios, e em que, até aqui, se acreditava ver, se buscava o jogo secreto da história (MICHELET, 1989, p. 22).

> Lado a lado com *roués* decadentes, de fortuna e de origem duvidosas, lado a lado com rebentos degenerados e aventureiros da burguesia, havia vagabundos, soldados desligados do exército, presidiários libertos, forçados foragidos das galés, chantagistas, saltimbancos, *lazzarani*, punguistas, trapaceiros, jogadores, *maquereaus*, donos de bordéis, carregadores, literatos, tocadores de realejo, trapeiros, amoladores de facas, soldadores, mendigos, em suma, toda essa massa indefinida, desagregada, flutuante, a que os franceses chamam *la bohème*; com esses elementos afins Bonaparte formou o núcleo da Sociedade do 10 de Dezembro. "Sociedade beneficente" no sentido de que todos os seus membros, com o Bonaparte, sentiam necessidade de se beneficiar à custa da nação trabalhadora (MARX, 2002, p. 79).

4.1 O mundo em exposição

O tempo da política esteve presente em Raul Pederneiras, como se viu no capítulo anterior. Os grandes eventos, os nomes relevantes do poder, a caricatura militante, as questões internacionais e as opções políticas fazem parte do conjunto da obra do autor. Portanto, o caricaturista de costumes, o desenhista que "sempre fez a mesma coisa", como disse Calixto Cordeiro (DIRETRIZES, 26 de junho de 1941), teve variações de tema e estilo em momentos específicos de sua carreira. Contudo, como se observou no capítulo I, Raul tinha uma marca, seja no estilo como artista, seja na escolha dos temas. Suas caricaturas de costumes inspiravam-se no cotidiano carioca. Temas como a adaptação às novidades tecnológicas próprias da Segunda Revolução Industrial estavam entre os seus prediletos assuntos, os lazeres urbanos, os diálogos nos bulevares das áreas reformadas e dos bairros mais distantes, as festas populares, as relações amorosas, a família, a homossexualidade, o feminismo, as diferenças sociais e étnicas, as transformações na maneira de falar, os esportes, a solidão. Todos esses elementos formaram fragmentos dentro do quadro amplo daquele processo de modernização. É como se ele olhasse todo aquele cenário com uma lupa. Seu olhar para os

costumes, o cotidiano e as linguagens neles contidas tem a intenção de perceber o imperceptível. As caricaturas e outras expressões de suas produções de humor mostram que a modernidade se constituiu, acima de tudo, em uma grande ironia, pois os seus ímpetos totalizantes geraram fragmentações, a ampliação dos espaços públicos e coletivos criaram, em contrapartida, formas novas de isolamento e a aceleração de vários aspectos da vida urbana acentuava a existência de "homens lentos"[169]. Sobre isso, Raul apresentava uma relação de choques, apropriações, resistências e reinvenções dentro desse processo. Desse modo, em vários aspectos daquele tempo a lentidão teve papéis variados. Ali, pessoas comuns eram os personagens centrais.

Porém, antes de entrar nos meandros dessa produção de Raul, faz-se necessário entender a construção da imagem de um mundo que se transformava de maneira acentuada e que materializava as noções como modernidade, civilização e progresso. Há uma enorme produção historiográfica que analisa esse processo[170] e pode-se dizer o mesmo sobre as fontes para entendê-lo[171]. Um dos fatores dessa época que deve ser visto como um elemento de síntese desses valores são as Exposições Universais. Há trabalhos bastante relevantes que discutem as representações desses eventos[172], mas, aqui, as pretensões serão mais específicas,

[169] A expressão "homem lento" é usada por Milton Santos, em *Pobreza urbana* (1979), para caracterizar o sujeito que resiste a toda forma de fragmentação das identidades criada pela globalização e à artificialidade dos discursos contempoâneos. Nessa discussão do autor, há o envolvimento de questões como técnica, espaço e tempo. Esse personagem é o homem comum, geralmente pobre, que vive nas megalópoles do século XXI. Nesse texto, o termo aparece de maneira similar, porém, localiza-se esse indivíduo no final do século XIX e início do século XX, quando forças globalizantes, expansão do capital, fragmentação e imposição da técnica já se faziam presentes. Assim, o sentido original trabalhado por Santos não se perde.

[170] Um dos livros mais interessantes que analisa o contraponto da uma *belle époque* europeia é *Holocautos coloniais* (2002), de Mike Davis, em que o autor – fazendo uma crítica a Eric Hobsbawm e seu *Era dos Impérios* – mostra as tragédias ocorridas na África, Ásia e regiões da América Latina, como fruto da imposição de um modelo de exploração de cunho ocidental. Já Adam Hochschild, autor de *O fantasma do rei Leopoldo: uma história de cobiça, terror e heroísmo na África colonial* (1999), mostra os temas que envolviam um nível de questões de ordem psicológica que alimentaram o imperialismo. Na África e na Ásia, um estilo de vida rígido, marcado por um controle social, em um clima de grande repressão sexual, não existia. Os lados mais obscuros da mente poderiam ser expostos. Tudo podia ser realizado, inclusive matar um nativo sem ser vítima dos rigores da justiça. Na visão desses, *Os dez mandamentos* e *Os direitos do homem e do cidadão* não existiam nesses lugares. Não é à toa que a ação imperialista terá um grande apelo em amplos setores sociais, nos vários países da Europa, atraindo homens da ralé, sem lugar no Velho Continente e até nobres frustrados e de espírito aventureiro: "As explicações econômicas da expansão imperial – busca de matérias primas, mão-de-obra, mercado – são todas corretas, mas houve também um combustível psicológico a impulsioná-la" (HOCHSCHILD, 1999, p. 161). A atração exercida pelas aventuras de exploradores europeus na África, como o *sir* Richard Francis Burton ou Henry Morton Stanley, é outra evidência desses fenômenos. Esses dois homens ganharam muito dinheiro com a venda de livros que relatavam as suas peripécias no continente negro, além de terem auferido prestígio de heróis em vários países europeus e nos Estados Unidos (RICE, 1991).

[171] Edward Said, em *Cultura e imperialismo* (1993), mostra que da literatura do século XIX e início do século XX aos cartões-postais do mesmo período têm na percepção do mundo dos impérios uma referência. Assim, são fontes das mais valiosas para se compreender esse contexto.

[172] Uma das obras de referência para essa questão no Brasil é o livro *As exposições universais: espetáculos da modernidade do século XIX* (1997), de Sandra Jatahy Pesavento. Internacionalmente, o catálogo da exposição

olhando-se para um catálogo e uma poesia relacionados a eles. As Exposições Universais marcaram todo um conjunto de mudanças do mundo da segunda metade do século XIX e traziam, na sua organização, os aspectos mais marcantes das sociedades que apareciam na vanguarda científica, técnica, industrial, artística e, também, pode-se dizer política e econômica, pois os mais ricos destacavam-se, enquanto, em particular, as colônias tinham os seus lugares definidos pelas suas metrópoles.

No *Universal Exhibition Paris 1889 Pratical Guide*, a Torre Eiffel aparecia como uma das grandes atrações. Sua estrututa metálica – construída de maneira provisória – tinha, juntamente com o intuito de comemorar o centenário da Revolução Francesa, a ideia de superar, pela altura, outros monumentos estrangeiros, como a Catedral de Colônia, o Monumento de Washington e a Grande Pirâmide, e nacionais, como a Catedral de Notredame. O guia apresenta todo um conjunto prático para os participantes do evento: dias das atrações, localizações, transportes. Porém, dentro do interesse desta passagem do trabalho, é importante destacar a prioridade que era dada às novidades tecnológicas de diferentes nações. Fica bem claro que, nesse item, Europa Ocidental e Estados Unidos surgem com grande destaque. Os feitos da indústria moderna deveriam demarcar historicamente o mundo que apontava para do futuro. Contudo, como toda forma de construção imagética, só se consolida com o seu contraponto. Desde a primeira Exposição Universal (em 1851, em Londres), uma das suas atrações eram as reproduções de aldeias, vilas e cidades do mundo colonial, as quais não se limitavam a ficar expostas, destacando-se apenas os seus aspectos arquitetônicos, mas também traziam pessoas dessas sociedades que eram ali expostas como animais domesticados[173]. Uma das partes que mais chama a atenção no documento citado é intitulada *The history of human Dweling*, pela sua noção de tempo histórico que surge de maneira clara e didática para o público que passaria por ali. Eram mostradas etapas históricas que se iniciavam nas cavernas, passavam pelas sociedades do Oriente, exibiam as virtudes de Roma e do medievo e chegavam à Modernidade. Nessa fase, mostrava-se, quase simultaneamente, o que o texto define como sociedades *primitivas contemporâneas*, que incluiam lugares tão diferentes quanto o Japão e a África. Frantz Jourdain, no livro *L'Histoire de habitation* (1889) (um texto destinado a explicar essa parte da exposição), relaciona a evolução da

do Museu Quai Branly, em Paris, com o título *Human Zoos: the invention of the savage* (2011), organizado por Pascal Blanchard et al., reúne textos e imagens de grande impacto.

[173] Adam Hochschild (1999) fala de plantas, animais exóticos, exemplares de arcos, flechas, machados e homens: indianos com turbantes saciando a curiosidade dos londrinos; roupas típicas do Islã enchendo os olhos dos parisienses; pigmeus e outros grupos humanos do Congo em zoológicos belgas. Quanto a estes últimos, o autor mostra relatos da época que descrevem a existência de cartazes, nas jaulas desses homens, nas quais havia a seguinte informação: "*Os pretos são alimentados pela comissão organizadora*". Algo muito parecido com: "*Não dê comida aos animais*" (HOCHSCHILD, 1999, p. 188).

moradia com a evolução do próprio homem. Nas suas entrelinhas, é clara a ideia de que o modelo do que era o presente no Ocidente representava um ponto alto na história. A Exposição de 1889 coroava um Ocidental triunfante e os modelos a ele ligados. A ênfase nas culturas exóticas reforçava essa hegemonia.

Le genie de l'homme et l'exposition universelle, escrito por Henry Thiers, é um poema publicado em 1867 – ano de uma outra exposição universal também realizada na capital francesa. Nesse texto, o evento encarna a apoteose de um tempo que aponta para o futuro, mas que tinha, na história e nas culturas nacionais das nações hegemômicas, a explicação de seus triunfos. Entretanto, no começo do texto, o autor mostra um passado de grandeza humana nas civlizações não ocidentais da Índia e do Egito, para, em seguida, caminhar pela Grécia e Roma. Na modernidade, a França representaria esse desenvolvimento da inteligência humana:

> *Le progrès a suivi le soleil dans son cours.*
> *L'Asie a vu l'effort de l'homme aux premiers jours,*
> *Le développement et le travail de races;*
> *Enfance dont le sol garde encore les traces!*
> *L'Europe maintenant voit ce labeur fécond.*
> *La France est le creuset óù se mêle et se fond*
> *Le saint trèsor qu'accroit l'intelligence humaine.*
> *Les hommes anxieux, haletants, hors d'haleine,*
> *Contemplet, oubliant peines, soucis, regrets,*
> *Ce grand crible, vanant les épis du progrés.*
>
> *Nous l'avons vu ce jour où, de la terre entière,*
> *Les peuples fraternels, tournés vers sa lumíère,*
> *Sont venus confronter leurs sciences, leurs arts.*
> *Tout le génie humain, en mille lieux épars,*
> *A condensé, pour nous, ses travaux hómériques;*
> *Et l'Europe, l'Asie et les deux Amériques*
> *Ont offert, à Paris, le monde en résumé.*
> *De ce siècle fécond l'oeuvre s'est affirmé;*
> *Puis ces peuples, essaims de divines abeilles,*
> *S'en sont allés, cherchant de nouvelles merveilles* (THIERS, 1887, p. 6)[174].

A ideia central das Exposições Universais era a da exaltação de um tempo histórico em que o Ocidente desfilava o seu poder por meio de avanços técnicos e marcava o caminho

[174] O progresso seguindo o sol em seu curso. A Ásia viu o esforço humano nos primeiros dias, O desenvolvimento e a obra de raças; As crianças cujos solos ainda mantêm traços! Europa agora vê este trabalho frutífero. A França é o cadinho ou mixagens e misturas O tesouro sagrado que aumenta a inteligência humana. Homens de ansiedade, ofegante, sem fôlego, Problemas esquecimento Contemplet, preocupações, arrependimentos, Esta tela grande, Vanant, orelhas de progresso. Vimos neste dia, toda a terra, Povos irmãos, virou-se para a sua luz, Veio confrontar as suas ciências, artes. Engenharia humana total, mil lugares espalhados Um condensado para nós, as suas obras de Homero; E a Europa, Ásia e as duas Américas Oferecido em Paris, o resumo mundo. Esta obra do século frutífera é afirmada; Então essas pessoas, enxames de abelhas divinos, Sumiram, buscando novas maravilhas (tradução nossa).

que a humanidade deveria seguir[175]. Seu universalismo mostrava sua marcha acelerada diante de outros povos que, dentro de um olhar dos vencedores, ficaram presos ao passado. Assim, a Inglaterra aparecia como: "*au génie ardent, Despote des mers, des océans sombres*" (THIERS, 1887, p. 7)[176]. Da Alemanha, entre outras coisas, o poema chama a atenção para: "*Sa féconde industrie et les arts florissant*" (THIERS, 1887, p. 7)[177]. A Itália é homenageada com as seguintes palavras: "*Héroique Italie, ô patrie immortelle, de la grace et de la beauté!*" (THIERS, 1887, p. 8)[178]. Os escandinavos: "*Norvége, Danemark e Suède*" (THIERS, 1887, p. 8)[179] são caracterizados como: "*Des hautes sommets neigeux en proie aux hivers, Des côtes qu'en hurlant rongent les mers polaires*" (THIERS, 1887, p. 8)[180]. A Rússia aparece nesse cenário: "*La Russie en butte au prógres, En qui la liberté que sauve, A semé son grain désormais*" (THIERS, 1887, p. 8)[181]. Nessa marcha dos povos, os ibéricos são mostrados com caracterísitcas mais pitorescas: "*Cest l'Espagne au ciel poetique, Terre de femmes aux doux yeux*" (THIERS, 1887, p. 9)[182] e "*Le Portugal le secourir. Peuple oisif! donne enfin quelque essor à ton aile. Il faut progresser au mourir*" (THIERS, 1887, p. 9)[183]. O Oriente aparece como um repositório de um passado – muitas vezes marcado por glórias – distante diante do mundo em que os países do Atlântico Norte ditavam as regras. Thiers usa todos esses argumentos para fazer essa descrição: "*Mais voici l'Orient et les races-ancêtres. La Perse, le Turquie avec ses peuples la, Et ses religion qui, toutes, ont des prêtes*" (THIERS, 1887, p. 9)[184]. Os árabes também têm suas imagens relacionadas a um passado glorioso e a uma decadência contemporânea. No entanto, nessa parte sobre o Oriente, as percepções sobre a China são as que mais acentuam os ritmos históricos das sociedades humanas:

---

[175] É necessário ter em mente que a ação civilizadora não se dá, no século XIX, apenas na ação de homens de origem europeia na África ou na Ásia. O chamado processo civilizatório é dinâmico e poroso. É interessante lembrar uma passagem de *Guerra e Paz*, em que o Napoleão inventado por Tolstói se vê em meio a uma missão civilizadora na Rússia, em 1812: "Sobre os antigos monumentos da barbária e do despotismo inscreverei as palavras de justiça e clemência [...]" (TOLSTÓI, 1974, p. 275-276). Em outra passagem: "Do alto do Kremlin eu lhes darei leis justas, mostrar-lhes-ei o que é a verdadeira civilização" (TOLSTÓI, 1974, p. 275-276). Vê-se, ainda, esses inúmeros processos civilizatórios, ao observar a forma como se dá a ação colonizadora do Japão na Ásia, como escreve Mar Ferro, em *História das colonizações: das conquistas às independências, séculos XVIII ao XX* (1996). Ou, se olhar a experiência latino-americana e se analisar as ideias de autores como Euclides da Cunha e Domingos Faustino Sarmiento, respectivamente no sertão nordestino e nos pampas (BERNUCCI, 1995; SILVA, 2001).

[176] O gênio ardente, déspota dos mares, oceanos sombrios (tradução nossa).

[177] Sua frutífera indústria e as artes florescendo (tradução nossa).

[178] Heróica Itália, Ó pátria imortal, da graça e da beleza! (tradução nossa).

[179] Noruega, Dinamarca e Suécia (tradução nossa).

[180] Picos nevados no inverno, rapina, Das costas gritos que roem os mares polares (tradução nossa).

[181] Rússia exposta ao progresso, que a liberdade que salva, A semear seu grão agora (tradução nossa).

[182] Esta é a Espanha, o céu poético, a terra das mulheres de olhos suaves (tradução nossa).

[183] Portugal se salva. Povo preguiçoso! Finalmente, dá um impulso à sua asa. Deve se progredir ou morrer (tradução nossa).

[184] Mas aqui o Oriente e as raças-ancestrais. A Pérsia, a Turquia, com seu povo e sua religião, todos têm preparado (tradução nossa).

La Chine, cette la enfant vieillotte,
Que s'agite inutilement
Tout un peuple qui s'emmaillote
Dans un stérile isolement

Elle a ses mandarins prenant d'etranges poses,
Savants dont la science a nom: subtilite!
Ils ont si bien réglé les hommes et les choses,
Qu'ils ont voué ce peuple à l'immobilité
Civilization avortée, ô machine!

Que se meurt son fruits d'avenir!
On la voit aller et venir.
Dans la porcelaine de China (THIERS, 1887, p. 10-11)[185].

Antes de voltar para o Ocidente, o poema aponta uma possibilidade melhor para a Ásia: "*Mais, comme une espérance assise a l'horizon, Um peuples plus viril se dresse: le Japon*" (THIERS, 1887, p. 11)[186]. Essas expectativas em torno dos japoneses eram frutos de semelhanças que poderiam ser feitas com as sociedades ocidentais[187]. O trabalho, a disciplina e a indústria gerariam o progresso. O não enquadramento nesses valores significaria o declínio e a não entrada nesse círculo fechado de nações. Portanto, a precursora Suíça, a laboriosa Bélgica, os campos da Holanda e a jovem América fecham o escrito, coroando esse espetáculo produzido pela indústria moderna. Na lógica de Henry Thiers, a França era o centro onde desenbocavam todos esses processos:

Spectacle merveilleux unique dans l'histoire!
La France tient la coupe où l'univers vient boires!
Oh! puissance éclipsante l'impere des Romains!
Rome donna de fers, Paris donna de ailes!
O France! en ton sillon abondent les javelles
Du travail de tous les humains![188]

---

[185] China, esta criança antiga Que se agita inutilmente Um povo todo de cueiros Num isolamento estéril Ele tem seus mandarins tomando de poses estranhas, Cientistas cujas ciências têm nome: sutileza! E puseram os homens e as coisas, Eles dedicaram às pessoas a imobilidade Civilização abortada, ó máquina! Isso está matando seus frutos para o futuro! Vemô-la ir e vir. Na porcelana da China (tradução nossa).

[186] Mas, como uma base de esperança no horizonte, Um povo dos mais viris se destaca: o Japão (tradução nossa).

[187] Todas as características descritas acima apontam os sinais de uma etapa do capitalismo ligada à Segunda Revolução Industrial, a qual, entre outras coisas, trará em seu bojo a formação de uma sociedade de consumidores. Esse tipo de sociedade nasce, em primeiro lugar, no eixo Estados Unidos - Europa Ocidental. Segundo Eric Hobsbawm (1988, p. 77): "Esses países agora formavam uma massa produtiva enorme, crescendo e se estendendo rapidamente no núcleo da economia mundial. Agora incluíam não apenas os maiores ou menores centros industrializados em meados do século XIX, em sua maioria se expandindo a taxas que iam de impressionantes a quase inimagináveis – Grã-Bretanha, Alemanha, EUA, Bélgica, Suíça, os territórios tchecos – como também mais uma série de regiões que estavam se industrializando: Escandinávia, Holanda, norte da Itália, Hungria, Rússia e mesmo o Japão. Eles constituíam também um corpo cada vez mais possante de compradores dos bens e serviços do mundo: um conjunto que cada vez mais vivia de comprar, isto é, cada vez menos dependentes das economias rurais tradicionais".

[188] Espetáculo único maravilhoso na história! A França detém o cálice onde o universo vem se alimentar! Oh! poder eclipsando o Império dos Romanos! Roma deu ferros, Paris deu asas! O França! em teu caminho abundam feixes O trabalho de todos os seres humanos (tradução nossa).

Nota-se, no texto, a ausência completa de quaisquer refências às sociedades da Oceania e da África. Na visão dominante, essas sociedades não teriam nenhum papel no futuro. À América Latina também é reservada a mesma indiferença por parte do autor. No entanto, sabe-se da participação de países como Brasil, Argentina e México desde a primeira Exposição Universal[189]. No caso brasileiro, especificamente, as chamadas Exposições Nacionais tinham o papel de mostrar os avanços do país e preparar os estandes para as exposições internacionais. A primeira ocorreu no Rio de Janeiro, em 1861, porém, a mais marcante seria realizada décadas depois, em 1908. O ano marcava o centenário da abertura dos portos e era apresentado pelos discursos oficiais como sendo o momento de nascimento do país e de sua inserção no mundo. Naquele contexto, a capital do país já havia passado pelas reformas de Pereira Passos e foi palco da Confenrência Pan-americana de 1906. A Exposição Nacional viria fechar esse processo. Em *Careta*, como em outras revistas ilustradas da época, os pavilhões são mostrados com grande esplendor: "(1) Pavilhão das Industrias Fabris (2) Pavilhões de Mattas e Jardins (3) Pavilhão do Districto Federal (4 e 5) Pavilhão dos Telegraphos (6) Pavilhão da Bahia" (CARETA, 27 de junho de 1908). Nas edições seguintes, outras construções são também exibidas. No texto *A Exposição*, a contradição do Brasil como um país com estrutura econômica rural e, ao mesmo tempo, buscando pela modernidade e civilização, fica clara naquilo que o autor afirma que se conhecia de cada um dos estados da Federação e no que se surpreendia ao ver o que a Exposição poderia trazer de novo:

> Já agora eu acredito na Exposição. Acredito porque vejo, enxergo, aplaudo. Antes disso nunca suppuz que chegassem a fazel-a mesmo; isto pelo simples motivo de não ver o que poderiam expor nos pavilhões.
> Com effeito até hoje, é que tinha noticia de que o Brasil possuia cousas dignas de exposição.
> Façamos uma viagem pelo paiz desde o Amazonas até o Rio Grande e vejamos o que sabiamos existir em todos os Estados.
> No Amazonas borracha.
> No Pará castanhas e borracha.
> No Piauhy uma bebida chamada aluá.
> No Ceará redes.
> No Rio Grande do Norte chápeo de palha.
> Na Parahyba Senador Alvaro Machado.
> Em Pernambuco facas.
> Em Sergipe exames de preparatorios.
> Na Bahia vatapá.
> No Espirito Santo ovos.
> No Estado do Rio Petropolis.
> Em São Paulo café.
> Em Santa Catarina-Paraná allemães.

[189] Era comum os diferentes países participantes produzirem catálogos. O *Catalogue Officiel Spéciel de la Republique de Etats-Unis du Mexique* (1900) descreve com detalhes as contribuições do país na Exposição Universal de 1900. Na capa, símbolos astecas são colocados para representar o país.

> No Rio Grande do Sul churrasco.
> Em Goyas Bulhões.
> Em Matto-Grosso matte, e á ultima hora borórós.
> Em Minas queijos.
> No Districto Federal o Corcovado.
> Afinal a exposição se realisa e a gente, inclusive a que a combateu, embasbaca.
> Positivamente o Brasil está mais adiantado do que nós pensavamos (CARETA, 22 de agosto de 1908).

Apesar desse entusiasmo do autor, há, na essência da Exposição de 1908, uma tensão entre urbano e rural, presente e passado, inovação e costumes. A tentativa de emular as Exposições Universiais tornava-se um tanto contraditória em um país com as características do Brasil[190].

Porém, era necessário exibir com muita ênfase a faceta mais avançada do país. As estruturas arquitetônicas do Palácio da Indústria e dos pavilhões estaduais tentavam encarnar o espírito do tempo, apelando para o que existia de mais moderno. Sua estrutura durante a noite, por exemplo, ficava iluminada e era vista de longe, e os fogos de artífício das inaugurações davam o tom de pirotecnia. Houve, inclusive, sessões de filmes apresentadas em um cinematógrafo especialmente montado para o evento, além de um teatro de variedades. A *Careta* exibe, em suas páginas, os jantares nos pavilhões estaduais e a visita de políticos importantes e de suas famílias. Todo esse clima da Exposição ocorria paralelamente com o momento em que o governo federal falava da reorganização e modernização do Exército e da Marinha. Naquelas semanas, o cruzador português "D. Amelia" visitava o litoral brasileiro e realizava exercícios militares conjuntos com o Brasil. Nas páginas da revista citada, isso surge como um momento novo para o país, pois a sua modernização parecia mais palpável e o seu futuro teria cores mais otimistas.

O olhar para o que havia de mais tradicional no país também esteve presente. Exposições da fauna e da flora brasileira tinham seus estandes, exposições pecuárias, as iguarias e diferentes tipos de bebidas também podiam ser experimentados. Uma das atrações mais curiosas era a existência da reprodução de uma aldeia indígena, na qual bonecos representavam homens e animais. A presença indígena ocorreu também de maneira real, mas não exposta com suas características mais originais. Homens maduros, jovens e crianças da tribo dos bororós fizeram uma apresentação como uma banda de música (Figura 99). O seu talento musical foi descoberto por religiosos que atuavam no Mato Grosso: "Observada pelos

[190] Para se entender parte das peculiaridades do capitalismo brasileiro é imprescindível a leitura da obra de Luiz Felipe Alencastro *O trato dos viventes*: formação do Brasil no Atlântico Sul (2000). O autor volta ao período colonial para mostrar a importância do Brasil no Atlântico Sul e a sua relação com outra colônia portuguesa, Angola. Percebe-se uma intensa ligação Brasil - África, que se estende até a metade do século XIX.

missionários a tendência dos bororós para a musica, organizaram uma banda de indios, composta de trinta figuras" (BRASIL, 1908, p. 146). A seção de *Careta* intitulada *Echos da Exposição*, criada para cobrir o evento, relata como esses personagens geraram uma grande curiosidade no público que esteve nessa apresentação[191], como mostra bem o texto e a fotografia abaixo:

> Finalmente os borórós chegaram.
> Chegaram e tocaram.
> Tocaram e beneficiaram.
> Beneficiaram e foram-se embota para Matto Grosso outra vez, a contar aos patricios dos senadores Murtinho e Azeredo as maravilhas da Exposição; alguns entretanto não voltaram, que os matou o frio da terra paulista.
> Mas aqui para nós, que diabo vieram fazer aqui os bororós? (CARETA, 17 de outubro de 1908).

O tom jocoso do texto diante da presença dos índios trajados como músicos de filarmônica – e depois da trágica morte de alguns deles – em um evento que deveria mostrar as coisas do futuro a ser esperado e de um passado visto com complacência, mostra bem as contradições que aquela apoteose da modernidade brasileira gerou. Diferente das Exposições Universais, as Nacionais, em especial a de 1908, não conseguiam delimitar, com precisão, o lugar do primitivo em seus espaços. Afinal de contas, o país, se quisesse alcançar padrões de desenvolvimento ocidentais, deveria trilhar um longo caminho. Por exemplo, a discussão entre J. Carlos, Calixto e Raul sobre o símbolo nacional, relatada no capítulo 1, reforça essa preocupação. O passado, representado, entre outras coisas, pelos indígenas, não cabia nessas ambições. O fato de serem colocados ali como catequisados aprofunda, ainda mais, a angústia do autor do texto citado: "[...] que diabo vieram fazer aqui os bororós?".

[191] João do Rio (2009a, p. 245), em seu *O cinematographo: crônicas cariocas*, fez observações desse episódio ocorrido na Exposição Nacional com um tom claro de desprezo pelos índios: "Um dos meus grandes desejos foi não ver os bororós. Logo às primeiras notícias de que um padre inexoravelmente civilizador domesticara meia dúzia de guris bravios ensinando-os a tocar bombardão e flautim – a minha alma, se é que temos alma, confrangeu-se. Há caricaturas lúgubres. Os bororós arregimentados, soprando instrumentos da banda militar, lembravam um desses esgares jocosos dos macacos, esgares que dão vontade de chorar. E eu acompanhava a aproximaçãodos bororós com verdadeiro mal estar".

Figura 99 - Na Exposição Nacional.



Fonte: *Careta* (10 de outubro de 1908).

Apesar disso, a Exposição Nacional de 1908 foi um grande sucesso. Quando se aproximava o seu fim, a revista *Careta* lamentava o fato: "E assim acabar-se-á tudo? Para onde iremos todas as tardes? Ir-se-á embora o Brock com os fogos tão bonitos? E os japonezes tambem?" (CARETA, 24 de outubro de 1908). Mesmo com as tensões colocadas acima, o evento cumpre um papel próprio das Exposições Universais, que era o de educar o olhar das pessoas diante das mercadorias modernas:

> As exposições universais idealizam o valor de troca das mercadorias. Criam um quadro no qual seu valor de uso passa para o segundo plano. Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para divertir-se. A industria de entretenimento facilita isso elevando-o ao nível de mercadoria. Ele se abandona às suas manipulações ao desfrutar sua própria alienação e a dos outros (BENJAMIN, 2006, p. 44).

Assim, o redimensionamento do tempo, próprio das versões europeias e estadunidense das Exposições Universais, aparece com tons locais. O futuro surge nos estandes tecnológicos, das indústrias e de variedades (produtos industriais múltiplos, telégrafo, telefone, cinematógrafo). Enquanto o passado, por meio de fauna, flora, alimentos, bebidas e tipos humanos (exposição pecuária, plantas, reprodução de aldeias indígenas e índios catequisados), o que também causou fascínio no público que ali esteve. A revista *Careta* mostra a multidão que afluia para ver essas atrações. São homens, mulheres e crianças

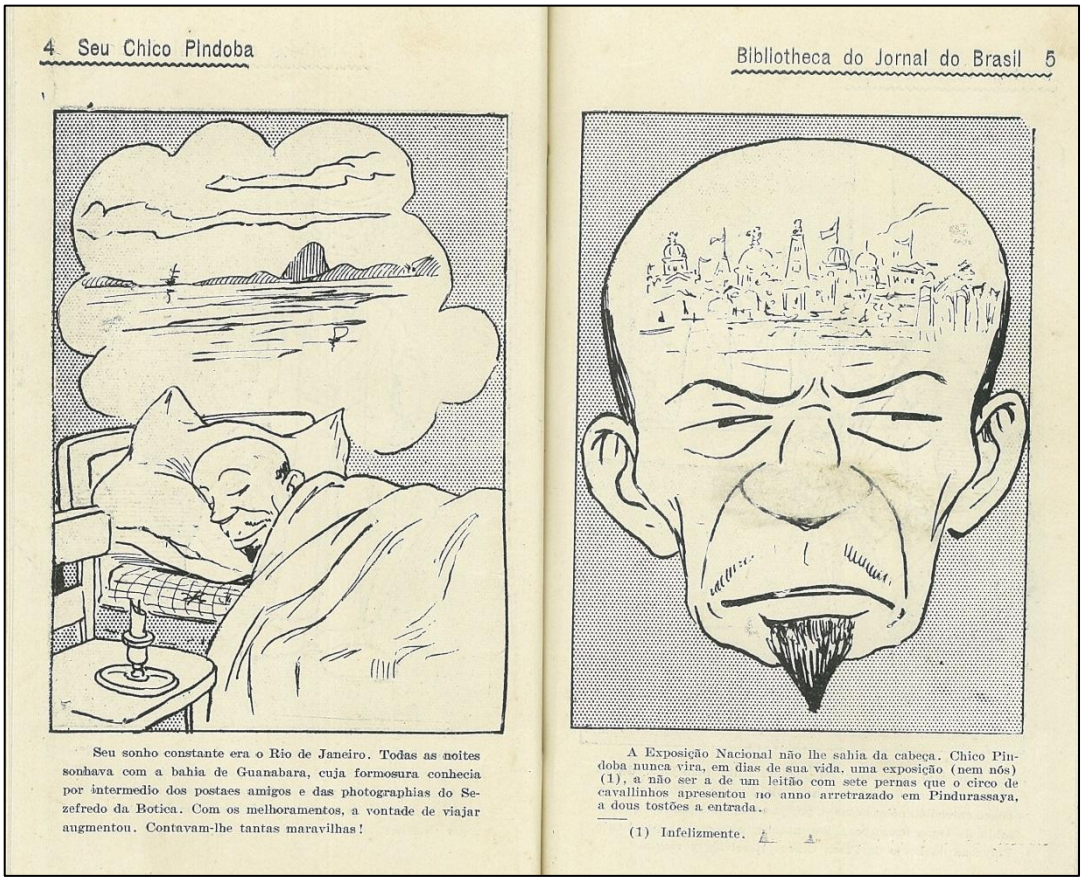
comuns, que, como diz a publicação, encantavam-se com que viam, tornando-se *basbaques* perante as novidades. J. Carlos teve sensibilidade para perceber essa questão na caricatura *A equiparação das classes ou fogo na exposição*, na qual três personagens de aspecto físico semelhante, mas com roupas diferentes (*O Tabaréo*, *O Curioso* e *O Smart*), ficam espantados com o que viam no evento e com o que acontecia de inesperado, como foi o caso do incêndio que destruiu o cinematógrafo e o teatro de variedades que ali foram montados. Portanto, eles se igualam no voyeurismo diante daquela fatalidade. Na foto publicada na mesma revista, a legenda chama a atenção para o fato de o público ter transformado o incêndio em mais uma atração (CARETA, 26 de setembro de 1908).

A Exposição Nacional de 1908, suas novidades e seu público formado por pessoas sedentas por coisas novas levaram Raul Pederneiras, em 1909, a escrever um livro ilustrado chamado *Seu Chico Pindoba: aventuras de um fazendeiro de Pindurassaya*. O personagem título da obra é um fazendeiro nascido na vila fictícia de Pindurassaya, localizada no interior de Minas Gerais. Homem de origem humilde, Pindoba saiu da condição de tropeiro para a de professor, e sempre expressou o amor ao conhecimento. Esse sentimento levou-o à poesia, à política e à magistratura. No entanto, ele sentia, desde a juventude, uma grande sede de aventuras. Porém, as responsabilidades e o casamento com Dona Aquella da Purificação – com quem teve a sua adorável filha de nome Fifina – impediram-no de realizar esses sonhos. Isso até o momento da vida em que, estável economicamente, o personagem pôde ficar independente e até comprar uma fazenda. As notícias sobre o evento central de comemoração do centenário da abertura dos portos chegou até a distante vila mineira. Pindoba ficou encantado com a possibilidade de conhecer a capital da República, que, naquele momento, já havia passado pelo seu grande primeiro ciclo de reurbanização[192]. Ele chegava a sonhar com isso:

[192] O nome Pindoba aparece em um texto assinado pelas iniciais F.V. na *Revista da Semana*. Apesar de todas as diferenças, a história descrita em tal texto vai à direção da ideia do homem que sai do interior para tentar a vida na capital e passa por inúmeras desventuras ao longo disso: "Desde que veio do interior, onde conseguiu passar sua fazenda de gado em muito boas condições, o Pindoba habitava nessa capital em sua casa de commodos na rua Riachuelo. O Pindoba, nas suas palestras com os muitos inquilinos da casa, dizia ter vindo ao Rio de Janeiro, onde estava *em transito*, com destino a Europa e outros *paizes* do velho mundo. Nestas palestras o Pindoba fallava sempre no *pão para o espirito*, phrase que teve occasião de ler no prefacio de um livro de modinhas populares. Usava e abusava da phrase, tornando-se por isso muito interessante a sua conversação. Os moradores do predio, sabendo do fraco do Pindoba, puxavam por elle, fallando na sua viagem a Europa e na sua estadia *em transito* no Rio de Janeiro. Nessas occasiões o Pindoba, influido, enthusiasmava-se, arrumava a torto e a direito, com ou mesmo sem razão o seu *pão para o espirito*, phrase, que no seu entender, era o mais bello pensamento que póde conceber um cerebro de *creatura humana*. Conhecido e divulgado o fraco do Pindoba, toda gente o chamava o homem pão, parecendo, por isso, mais um padeiro na activas do que um fazendeiro reformado. Este apellido fez com que o Pindoba fosse protagonista de varios casos interessantes. Uma vez, foi procurado pelo proprietario de uma padaria que queria passar o seu negocio. Outra vez, teve que esperar na porta da rua durante algum tempo, antes que o viessem receber, só por ter dito a

> Seu sonho constante era o Rio de Janeiro. Todas as noites sonhava com a baia da Guanabara, cuja formosura conhecia por intermedio dos postaes e das photographias do Sezefredo da Botica. Com os melhoramentos, a vontade de viajar augmentou. Contavam-lhe tantas maravilhas!
> A Exposição Nacional não lhe sahia da cabeça. Chico Pindoba nunca vira, em dias de sua vida, uma exposiçao (nem nós), a não ser a de um leitão de sete pernas que o circo de cavallinhos apresentou no anno arretrazado em Pindurassaya, a dous tostões a entrada (PEDERNEIRAS, 1909, p. 4-5).

Figura 100 - Chico Pindoba sonhando.



Fonte: Pederneiras (1909, p. 4-5).

Fascinado com a possibilidade da viagem, Pindoba anuncia a notícia à esposa e à filha, e tem início a preparação das malas. A família despede-se da criada, do cachorro e do

---

rapariga que era o homem do pão, que estava á porta. Apezar d'este e outros caiporismos o Pindoba ia ficando no Rio de Janeiro e poucas vezes falava na sua ida á Europa e outros *paizes* do velho mundo. Sempre com a mania de augmentar o seu *pão*, o Pindoba comprou muitos livros que depois vendeu pela quinta ou sexta parte do custo, sem ter lido; frequestou o Lyrico; fez-se socio de quanta sociedade scientifica aqui existia; montou um jornal, que puco viveu; comprou uma livraria, que não estando no seguro, foi devorada pelas chamas; e, por fim, associou-se a uma empreza theatral.No fim de alguns annos estava completamente arruinado. Andou mais algum tempo pelo rio, a viver de expedientes e, quando pensava em regressar ao interior, teve convite para entrar, como empregado em uma padaria. Bem a contragosto Pindoba aceitou o convite. Mas que fazer em tal emergencia?! Aceitar ou morrer a mingoa. E assim, o Pindoba que aqui veio buscar o pão para o espirito, cava hoje, muito honestamente, o pão de cada dia, em uma das mais modestas Padarias desta populosa Capital" (REVISTA DA SEMANA, 30 de outubro de 1904).

papagaio, e parte para a estação de trem. A partir daí, uma série de imprevistos teriam início. Na sua primeira tentativa de pegar um trem para iniciar a sua ida para o Rio, o personagem descobre que o veículo que vem anunciado pelo silvo e pela fumaça era, na verdade, o do dia anterior. Isso causa uma grande decepção nele e em sua família, que acabam voltando para casa. Oito dias se passaram em meio a tanta frustação, eis que Chico tem a ideia de ir até a vila de Sete Cabeças de Prêgo, onde eles pegariam "[...] um tremzinho menos mabembe" (PEDERNEIRAS, 1909, p. 16). Pai, mãe e filha iniciam a jornada até a referida localidade em um carro de boi. A viagem foi dura, porém, um sucesso, pois eles chegaram bem antes da hora da saída. Devido a isso, houve a necessidade de os três se instalarem em um hotel até a partida. Em um quartinho com apenas uma cama, os Pindoba tiveram de se organizar para um breve descanso. Dona Aquella ficou na cama, enquanto Fifina e Seu Chico dormiam cada um em uma cadeira. Mesmo com todo esse desconforto, o fazendeiro teve inspiração para sonhar e, talvez, influenciado pelos ares de progresso da Exposição Nacional, sonhou com uma máquina voadora que quebrava obstáculos e o tornava independente dos meios de transporte que só o atrasavam. Em outra parte desse mundo onírico, ele se vê com asas. Só que, ao acordar, ele desaba da cadeira e se machuca. Por conta desse acidente, o personagem teve mais oito dias de atraso, ficando de repouso até se recuperar.

Finalmente, eles partem para o Rio de Janeiro. O trem oferece uma viagem tranquila e lenta, com várias paralisações para pegar mais passageiros. Tudo vai correndo bem até o momento que em Chico desce em uma estação para comprar algo para a esposa e a filha comerem. Ao dar o dinheiro para um garoto que vendia quitutes, este afirma não ter troco e que iria até um estabelecimento trocar as notas. Chico Pindoba espera por um bom tempo até que resolve ir atrás do pequeno vendedor, mas não consegue achá-lo. Ao voltar, ele percebe que o trem já havia partido com Dona Aquella e Fifina. Enfurecido, Chico volta a procurar o menino e descobre que ele estava tentando enganá-lo. Por vingança, o fazendeiro dá inúmeras palmadas nas nádegas do pequeno golpista. Nesse ínterim, um grupo grande de homens chega para impedi-lo de continuar seu castigo; entre eles, havia uma autoridade da localidade que determina a sua prisão. Pindoba, então, passa uma noite na cadeia. No dia seguinte, ao sair, começa, desesperadamente, a procurar por suas queridas. Uma de suas atitudes foi comprar um cavalo para tentar, inutilmente, alcançar o trem. O animal em questão era um preguiçoso pangaré. A essa altura do texto, nota-se que a jornada do personagem criado por Raul converteu-se em uma desventura. No entanto, ele saberia, mais à frente, que sua esposa e sua filha conseguiram desembarcar na capital do país. Agora, restava a ele ir atrás das duas. Essa travessia não seria solitária, pois ele conheceria um caboclo de grande força física chamado

Sigurahy – que seria o seu futuro genro. A dupla então parte para uma viagem que incluiu uma participação involuntária em uma corrida de carros (os dois nunca haviam visto um até então), a retomada de um trem, uma parte da travessia feita com motocicleta, depois em um burro e, ao chegarem ao Rio, voam em um balão, usam uma charrete e andam no bonde que passa pelos Arcos da Lapa. Quando entram no hotel para, finalmente, encontrar as duas desgarradas, ele tem duas grandes surpresas, pois elas já haviam voltado para Minas Gerais e a Exposição Nacional já estava encerrada: "- E a Exposição? perguntou o fazendeiro de Pindurassaya; - Já está fechada; agora só pra o outro centenario... (PEDERNEIRAS, 1909, p. 157).

Seu Chico Pindoba representa bem o drama da busca pelo progresso e pela modernização. O personagem central expressa a ideia de um Brasil rural, tradicional e provinciano, e busca, simbolicamente, o futuro, por meio da Exposição de 1908[193]. Ele, ao chegar ao Rio de Janeiro, ao lado de Sigurahy, não consegue se adaptar e entender os padrões de comportamento citadinos. Ele é um homem lento, fora dos ritmos que vinham sendo empreendidos nos grandes centros urbanos de então. Mesmo assim, ele tenta se apropriar desse mundo que o trata como um estranho, dirigindo um carro e uma motocileta sem ter as noções básicas, sonhando com máquinas voadoras e querendo ir ao evento que cristalizava esses sonhos[194].

Assim, Chico Pindoba é um homem que, apesar de todas as aparências, está inserido em sua época. Por caminhos contraditórios e, como era caro a Raul, ironias históricas, ele tem um estado de espírito moderno ou, usando a expressão de Medeiros e Albuquerque, em uma entrevista concedida a João do Rio, nessa mesma época, "sentimentos modernos":

> Os sentimentos modernos tendem a ser os mesmos em todo mundo. Os paquetes a vapor, as estradas de ferro, os automoveis, a imprensa e o telegrapho, os mil e um processos que augmentam a sociabilidade humana, tendem a reproduzir em todos os cerebros do mundo o que a physica ensina que succede com o nivel dos liquidos nos vasos communicantes. Há bem pouco tempo, uma circumstancia me fez pensar nisso. Um facto local, o assassinato do ministro Plehwe, em S. Petersburgo, me deu a mim um prazer tão intenso, como me daria o assistir á melhor scena dramatica: vibrei de alegria. E ao mesmo tempo que isto me succedia - a mim, que estava aqui longe, aqui desinteressado, lendo em um banco de bonde essa noticia, em Berlim, em Cracovia e em Londres (disseram-nos os telegrammas no dia

[193] O artigo *A Exposição de 1908 ou O Brasil visto por dentro*, escrito por Margareth da Silva Pereira (2010), faz uma análise interessante do contexto do país durante o evento.

[194] Essas ideias podem ser bem apoiadas na leitura da obra *Parceiros do rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida* (2003), de Antonio Candido, na qual ele mostra as formas de vida dos homens do meio rural dessa região do interior de São Paulo. A discussão sobre a relação com o mundo moderno urbano ocorre de maneira bem interessante, particularmente no capítulo *O caipira em face da civilização urbana*.

> imediato) milhares de pessoas organizavam passeatas e *meetings*, commemorando esse assassinato redemptor. Há assim, a todo momento, dispersos pelo mundo inteiro milhões de pessoas animadas simultaneamente pelos mesmos sentimentos (JOÃO DO RIO, 1909, p. 72-73).

O autor demonstra um grande entusiasmo por essa modernidade que unifica o mundo e traz uma noção de pertencimento a uma ordem que se consolidava. Entretanto, os conflitos foram muitos no cotidiano das cidades, nas vidas de homens e mulheres comuns e de sociedades inteiras. O imperialismo e a Grande Guerra estão diretamentemente ligados a isso. As palavras escritas pelo russo Eugene Zamiatin, na ficção científica distópica *Nós*, publicada em 1924, são bastante reveladoras sobre um mundo que se unifica em diversos aspectos:

> Há mil anos, vossos heróicos antepassados submeteram todo o globo terrestre ao domínio do Estado Uno. O vosso feito será ainda mais glorioso: ireis integrar a equação infinita do universo com o auxilio do flamejante, elétrico e vítreo Integral. Ireis submeter todos os seres desconhecidos de outros planetas, que ainda vivem em condições primitivas de liberdade, ao jugo generoso da razão. Se, por ventura, não compreenderem a felicidade matematicamente infalível que lhes oferecemos, será nosso dever força-los a serem felizes (ZAMYATIN, 1983, p. 17).

Raul Pederneiras percebeu, como poucos, o novo ciclo de modernidade fruto da Segunda Revolução Industrial. Para ele, os processos não eram lineares. Os costumes eram colocados de lado, em troca dos "modernismos" – termo que ele usava em muitas de suas caricaturas e textos –, a lentidão dava lugar à velocidade, as linguagens artístico-intelectuais eram constantemente alteradas. Entretanto, os costumes poderiam resistir e o novo se tornar costumeiro, a lentidão poderia combater a velocidade e diferentes linguagens artítico-intelectuais poderiam ser usadas ao mesmo tempo. O homem comum, como Chico Pindoba, tentou, muitas vezes de maneira atabalhoada, entrar nesse mundo e se apropriar de objetos e valores. Esses choques estiveram presentes na formação de Raul. Faz-se necessário, neste instante, ver detalhadamente como ele transitou por esse universo em que os ritmos temporais estavam colocados em meio às relações sociais e políticas[195].

4.2 Caramujos, teias de aranhas e cogumelos

No capítulo anterior, fez-se uma discussão sobre as distinções entre a caricatura política e a de costumes. Aqui, é importante reforçar os distanciamentos entre os dois estilos. Gonzaga Duque (1929, p. 230-231), no já citado *Contemporaneos* (1929), afirma, sobre os

[195] Para uma percepção mais profunda sobre personagens rurais dos primórdios dos quadrinhos brasileiros que buscam a cidade grande e se envolvem em um conjunto de situações inusitadas, vale a pena ver a coletânea *As aventuras de Nhô Quim & Zé Caipora: os primeiros quadrinhos brasileiros (1869-1883)* (2005), organizada por Athos Eichler Cardoso.

desenhos do francês Joseph Mill, que tentou reunir, com pouco sucesso, as duas formas citadas de caricatura:

> Se na caricatura politica podia despertar o riso pelo ridiculo, que não raro se approximava da infantilidade, na de costumes peccava grandemente pela falta de caracterisação sobre uma flagrante falha de humorismo.
> A falta de caracterisação nesse genero é imperdoavel, porquanto, para determinar uma epoca, deve-se reunir todos os detalhes necessários á recomposição de uma physionomia, fixando vestes, o mobiliario e os cacuêtes que a marcam [...] E' por essa qualidade que a imagem alcança o seu valor documentativo. Se ella falséa na fixação dos typos, de seus costumes e hábitos, se não accusa um meio nem sequer grava a sua psychologia pela legenda, se lhe reduz a importancia a uma prova industrial.

Aqui, fica clara a importância dos costumes na construção de uma forma de caricatura preocupada com os detalhes fisionômicos: vestes, imobiliário, cacoetes. Portanto, o olhar desse tipo de artista não devia se iludir com o superficial. As coisas lentas e imperceptíveis tornavam-se de grande valor representativo. Raul analisava isso em suas criações. Vale explicar que a lentidão dos costumes não era, em sua opinião, apenas um contraponto da vida urbana que se acelerava, mas um conjunto de valores vigente na formação do país. Um fragmento (já citado no capítulo I) de uma passagem de um de seus textos como Luar na *Revista da Semana* dá um grande substrato para essa explicação, ao falar das possíveis resistências às reformas da capital federal:

> Quem nos diz que, na de interesses e de outras cousas do mesmo padrão não haverá uma nota discordante? Ai de mim! Palpita-me sinistramente uma resistência efficaz e mandriona. O Mercado da Gloria.
> O Mercado da Gloria, é um modo de dizer, o edificio arruinado que se ostenta no largo da Gloria, como uma revelação da nossa essencia vegetariana, a proliferar pelas telhas, pelos muros, pelos portaes, pelas janellas, pelos seteiras, por toda a parte a revelação de que somos essencialmente agricolas.
> Este sim, este velho e carunchoso edificio resistirá como uma Força aos embates da reforma. [...] (REVISTA DA SEMANA, 13 de março de 1904).

Como foi explicado na primeira vez que esse trecho apareceu, o autor se refere à "nossa essencia vegetariana", no sentido de falta de movimento voluntário, algo sem sensibilidade, sem interesse e emoções, estando isso ligado à predominância de uma visão de mundo e temporalidade rural, ou "essencialmente agricola" como ele escreve. Além disso, há uma interessante construção de uma forma de resistência, ao mesmo tempo, "efficaz" e "mandriona". Desse modo, seu escrito se refere a valores civilizacionais, muitos deles, como já foram mostrados e será mais aprofundado à frente, aos quais o próprio Raul aderiu, em momentos específicos, ao ver, em um passado do Rio de Janeiro anterior às reformas, um recanto afetivo diante de um mundo em rápida transformação (Na entrevista com Joel da Silveira na revista *Diretrizes*, ele dá alguns desses sinais).

*

Como se sabe, Raul Pederneiras era formado em direito – ou, como informa Gonzaga Duque (1929), bacharel em ciências jurídicas e sociais. Na área de sua formação acadêmica, ele atuou como delegado de polícia, por um breve período, e como professor de direito internacional, durante grande parte de sua vida. Por essa razão, tinha conhecimento dos meandros do funcionamento do sistema jurídico, penal, bem como sobre a segurança pública no Brasil. As caricaturas sobre as ações policiais, com imagens de delegados e prisioneiros, fazem parte de sua obra como caricaturista. Além disso, o cotidiano dos cartórios, com seus funcionários de alto e baixo escalão, são também representados. Quanto a esse último aspecto, Raul procurava refletir sobre o ritmo de trabalho de tais espaços e fica evidente uma ideia de lentidão dos processos jurídicos. Em 1898, o autor, recém-formado em direito e um caricaturista iniciante, faz duas criações em *O Mercurio*, nas quais o ambiente burocrático do Judiciário, com sua morosidade, suas práticas e seu poderes, é plenamente ironizado. A primeira foi publicada em 03 de agosto de 1898, tendo como título *Pratica forense – a questão das custas aos juízes (o.d.c. ao Sr. Ministro da Justiça)* (Figura 101). Nela, surgem dois aspectos do sistema jurídico; o primeiro retrata a ação de um juiz que tem de despachar processos sem custas diante da insistência do escrivão. Nesse contexto, o juiz vai protelando suas atividades. Dizem as três legendas:

> - Seu Juiz, estava á sua espera para despachar essa petição...
> (Juiz) O' homem! Não vê que estou chegando agora? Volte logo...
>
> (Escrivão) O Dr. já despachou aquelles autos de 1840?
> (Juiz) O' homem! Não vê que estou tomando café?!
>
> (Côro) Dr., Seu Dr., aquelle despacho...
> (Juiz) O' homens! Não vêm que vou sahir? Tenho mais que fazer... (O MERCURIO, 03 de agosto de 1898).

Na parte de baixo, Raul exibe a ação de um juiz cujos processos que ele deve despachar possuem custas. Aqui, há uma ação diametralmente oposta, em que se nota uma grande vontade do magistrado em trabalhar, a ponto de, no último quadro, mostrar que os juízes favorecidos pelas custas sacrificavam até a presença nos lazeres próprios do Rio de Janeiro de então:

> (Juiz) - Leve isso depressa e veja se o escrivão já chegou para mandar-me todos os atos...
>
> (Côro de escrivães) - Seu Dr., já são 4 horas, é tarde, devemos sahir...

> (Juiz) - Qual! Eu não me canço de despachar, talvez haja mais alguma petiçãosinha, eu fico esperando...
>
> E afinal o Simonetti venderá seu urso, por que a entrada da casa não mais será entopida pelos juizes... (O MERCURIO, 03 de agosto de 1898).

A vagareza da justiça, materializada no trabalho dos juízes, é apresentada como uma forma de manifestação de poder diante de demandas de processos, petições e outros documentos similares (algumas remontando ao ano de 1840, como mostra sarcasticamente Raul). Fica evidente que esse ritmo, mais do que ineficiente, estava, nessa análise, relacionado a uma capacidade de manipulação e demonstração de força, à determinação na forma como as leis devem ser aplicadas, aos interesses, à escolha dos favorecidos e desfavorecidos. Assim, vê-se uma prática de poder enraizada no Estado brasileiro desde a sua formação e que os ímpetos modernizadores, sejam os do Império, sejam os da República, não conseguiram eliminar[196].

Figura 101 - *PRATICA FORENSE*.



Fonte: *O Mercurio* (03 de agosto de 1898).

Na caricatura seguinte (Figura 102) – também publicada em *O Mercurio*, mas na edição de 09 de agosto de 1898 –, Raul Pederneiras exibe um homem vestido de maneira sóbria, segurando na mão esquerda uma bengala e um chapéu, e, na mão direita, uma espécie de pasta na qual aparece a palavra *autos*. Seu rosto demonstra cansaço, ele tem a tez clara, usa

[196] Raymundo Faoro (2001, p. 610), em *Os donos do poder: formação e patronato político* brasileiro, faz uma reflexão fundamental dessas permanências em diversos setores do Estado Brasileiro ao falar da transição da Monarquia para a República: "A transição moonarquico-republicana, com o novo regime a se forjar dos escombros do antigo, não seguiu o curso eufórico que lhe predissera Rui Barbosa".

óculos, é calvo e está com a barba mal feita. Suas palavras expressam com grande veracidade o seu estado físico: “Desde 1840 que espero um juiz para despachar isto!!!” (O MERCURIO, 09 de agosto de 1898).

No desenho, o que chama muito a atenção é a presença de elementos que, em si, encarnam uma ideia de um tempo que se arrasta. No corpo e nos autos que o personagem segura, é possível ver aranhas e teias; no solo, aparecem cogumelos, e, por fim, um caramujo.

Nessas duas criações, Raul advoga, claramente, por uma reforma no sistema judiciário do país, e, ao mesmo tempo, dá a entender a necessidade da gratuidade da justiça e de um maior empenho por parte dos juízes. Muitas das caricaturas de *O Mercurio* demonstram uma preocupação com as desigualdades da sociedade. Como se viu no capítulo anterior, a influência de Julião Machado e de uma caricatura mais militante teve um papel na publicação e nas ideias de Raul. Logo, mais uma vez, volta-se a um elemento ali discutido, que era o uso de seu estilo como caricaturista de costumes na crítica política e social.

Figura 102 - *O FURO NO FÔRO*.

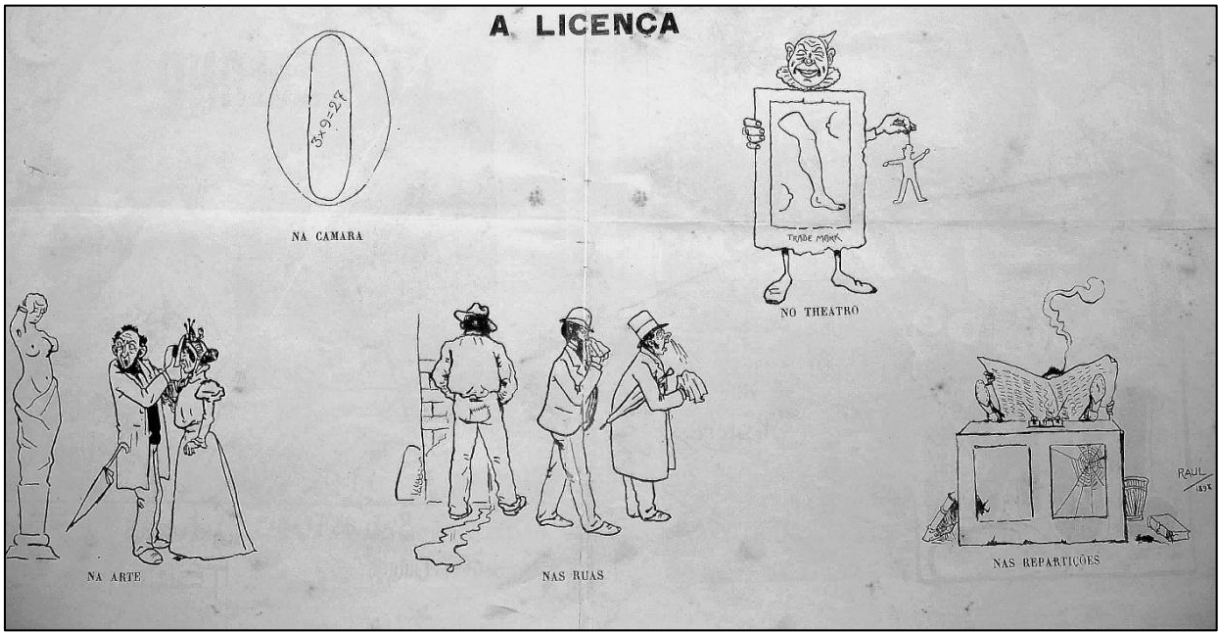


Fonte: *O Mercurio* (09 de agosto de 1898).

Ainda na mesma publicação, em 1º de agosto de 1898, Raul expõe, por meio de trocadilhos, na caricatura *A licença* (Figura 103), os vários sentidos da palavra título: a licença artística, a da câmara, nas ruas, no teatro e, essencialmente, nas repartições públicas. Nesta

última, aparece um personagem, com os pés sobre a mesa e com um jornal extremamente aberto – a ponto de tapar o seu rosto –, e um sinal de fumaça, dando a entender que estava fumando. As teias de aranha aparecem na sua mesa e livros jogados de lado dão traços de desorganização.

Figura 103 - *A LICENÇA*.

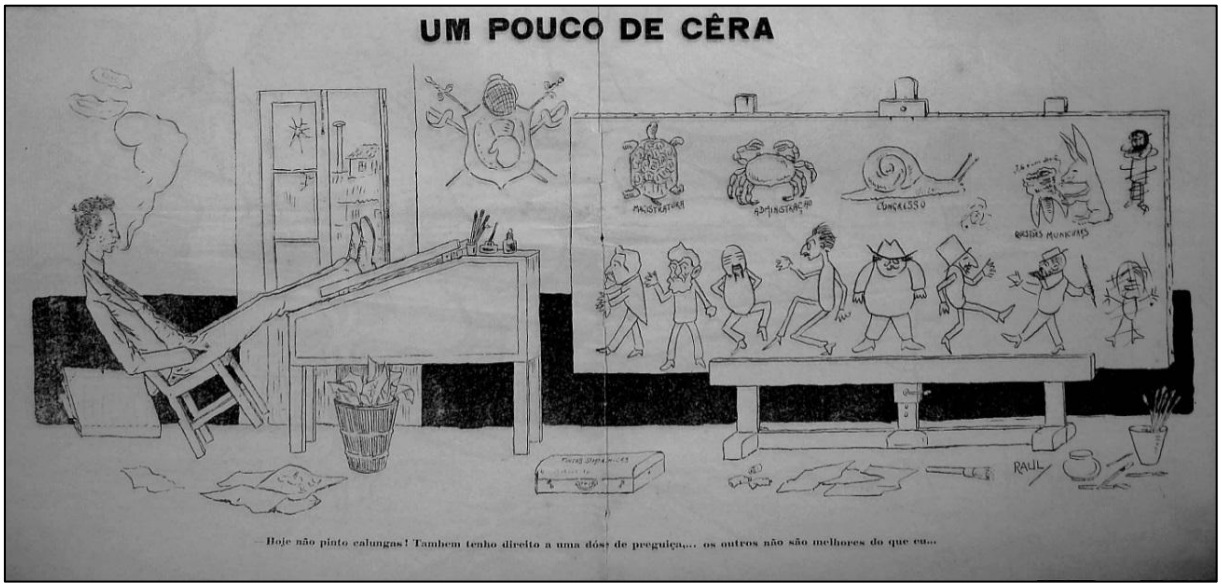


Fonte: *O Mercurio* (1º de agosto de 1898).

O espírito mandrião surge, na obra caricatural de Raul, não como uma anormalidade ou como uma forma de negatividade, mas como um traço formador do país que lhe dava tons específicos. Ele podia se manifestar como uma forma de poder (como no exemplo dos juízes) ou, como no caso do Mercado da Glória, uma resistência. Curiosamente, o próprio autor se inseriu nesse contexto de lentidão. Em 26 de agosto de 1898, ele publicou, também em *O Mercurio*, uma caricatura com o título *Um pouco de cêra* (Figura 104). A palavra *cêra*, que ele mesmo definiu em seu dicionário, já citado várias vezes neste trabalho, tinha o sentido de: "Vadiagem. Folga" (PEDERNEIRAS, 1922, p. 16). Na caricatura referida, há um autorretrato seu, com as características mais comuns de suas representações: altura e magreza. Contudo, nela, ele aparece sem os seus conhecidos bigodes e fumando. Raul Pederneiras está com as pernas colocadas sobre a sua mesa de trabalho, em uma posição clara de tranquilidade. Em seu estúdio, há evidentes sinais de desorganização. Em uma lousa que aparece no local, estão desenhos de bastante significação. A parte de baixo mostra imagens de figuras importantes da vida social do Rio de Janeiro da época que foram por ele colocadas. Bastante reconhecíveis, estão, da esquerda para direita, na quarta e quinta posições, respectivamente, Lopes Trovão e

Emílio de Menezes. Em cima, surgem quatro imagens, muito decifráveis, nas quais a falta de agilidade está bem expressa. Na primeira e na terceira, foram desenhadas uma tartaruga e um caramujo, representando, na ordem, a *magistratura* e o *congresso*. Na segunda, um caranguejo e seus passos para trás dão significação à *administração*. A imagem de um coelho segurando um dente – e dizendo a frase "Isto é um dente" – dá a entender a ideia do uso da expressão de época: "dente de coelho", que, segundo Alberto Bessa (1901, p. 103), em *A giria portugueza: esboço do "calão"*, pode ser explicada como: "Difficuldade; obstáculo custoso de vencer". Por fim, um sujeito rabiscado no alto, do lado direito, olha todo aquele cenário com aparente indignação. O Raul autorretratado diz sobre esse cenário: "- Hoje não pinto calungas! Tambem tenho direito a uma dóse de preguiça... os outros não são melhores do que eu..." (O MERCURIO, 26 de agosto de 1898). Raul se contextualiza e se insere em meio às suas críticas ao ritmo do país. A preguiça virtuosa, a preguiça lúdica, a preguiça resistência, a preguiça do poder, a preguiça que emperra os processos bem representados no dente de coelho, aparecem na composição.

Figura 104 - *UM POUCO DE CÊRA*.



Fonte: *O Mercurio* (26 de agosto de 1898).

Desse modo, para Raul, o ritmo do tempo apresentado nessas criações tem aspectos sociais, políticos e culturais bastante contundentes[197]. Além dos processos de transformações

[197] Deve-se lembrar, aqui, de outros caricaturistas, que, sem a mesma ênfase e estilo de Raul, deram atenção ao tema. Amaro Amaral, por exemplo, fez a caricatura *O nosso estado de... pasmaceira*, na qual aparece uma idosa contando uma fábula para três crianças. A legenda mostra o seguinte: "- Dizem que foi um dia um himem muito rico e que possuia muitos patos. Uma manhã, lembrou-se de faze-los atravessar um grande

técnicas daquele momento, que impulsionavam novas dinâmicas nas vidas dos indivíduos, em particular aqueles que estavam nos centros mais avançados. Da série *Scenas da vida carioca*, que acompanharia Raul em outras publicações, como já foi visto, há uma representação caricatural em que ele expõe uma rua do Rio de Janeiro completamente congestionada e em obras. A lentidão se expressa em todos os momentos do desenho. Da esquerda para direita, podem ser vistos dois homens chicoteando um burro que tenta puxar uma carroça apinhada de cargas. Em cima, o condutor tenta estimular o animal, enquanto dois personagens procuram empurrar uma das rodas. Ao lado dessa cena, dois outros colocam em um carrinho vários pacotes de tamanho grande e aparentemente pesados. Outras duas carroças são vistas, ao fundo, e o sinal da demora é bem expresso na imagem de um homem que dorme em meio a essa confusão. Um casal maduro, bem trajado e acompanhado de uma menina, olha esse quadro com desânimo; perto deles, dois cães também sentem a demora. Um bonde, puxado a cavalo e lotado de pessoas, tem o seu movimento praticamente detido, a ponto de o trocador descer e contar, tranquilamente, o dinheiro das passagens. Uma charrete com móveis, roupas e um papagaio aparece ao lado. Por fim, uma negra baiana, com um cesto de frutas na cabeça, surge nessa criação, simbolizando, talvez, uma lentidão com características culturais mais profundas.

---

lago...". Um dos garotos que ouviam a narração interrompe e pergunta: "- Sim, e depois?", e a idosa responde: "- Esperem, que elles ainda estão passando!..." (REVISTA DA SEMANA, 29 de janeiro 1905).

Figura 105 - *SCENAS DA VIDA CARIOCA*.



Fonte: *O Mercurio* (16 de agosto de 1898).

Como ficou claro no capítulo III, Raul Pederneiras olhou para a República e viu nela os mesmos desalinhos que acompanharam o ciclo de modernização que passou a vigorar no país a partir do final do século XIX e início do século XX. Por meio de seus jogos de palavras, a política republicana foi desnudada e mostrou suas incoerências. A demora nas transformações e a previsibilidade do jogo político oligárquico, que definhavam as esperanças, eram acompanhadas de uma percepção pouco animadora para as lideranças do regime. A caricatura da Primeira República, com toda a sua pluralidade de publicações e artistas, procurava encarnar os males governamentais na imagem de seus políticos, particularmente os presidentes: o ardiloso Campos Sales, o obtuso Hermes da Fonseca, o indeciso Wenceslau Braz (especialmente sobre a política externa do país durante a Grande Guerra), os autoritários Arthur Bernardes e Washington Luís[198]. Porém, Rodrigues Alves encarnava mais do que os outros, em suas caricaturas, os aspectos ligados à lentidão diante das demandas do país. As representações caricaturais do então presidente geralmente o mostram com uma roupa de dormir ou em posturas declaradamente sonolentas. Quando confrontado com referências que diretamente apareciam relacionadas com o progresso técnico e da civilização, isso ficava mais evidente na figura do então chefe da nação. Nas edições de *Tagarela* do segundo semestre de 1903, há vários textos e caricaturas exaltando os feitos de Santos Dumont, em especial pela repercussão positiva da imagem do Brasil na Europa e nos

[198] Uma referência bibliográfica na qual essa discussão pode ser encontrada é em *Histórias de presidentes: a República do Catete* (1989), em que Isabeu Lustosa contextualiza historicamente muitas dessas representações.

Estados Unidos. No número lançado em 10 de setembro de 1903, Raul, na seção *Poetas e Aguais*, o homenageia com uma caricatura (Figura 105). Há um texto que acompanha a imagem:

> SANTOS DUMONT
>
> Ninguem mais do que tú figurar deve
> Aqui n'este lugar,
> Aguia, - que como tú tanto se atreve
> A tão alto voar?
>
> Biographo (TAGARELA, 10 de setembro de 1903).

Como era comum, Raul e seus colegas usaram o grande episódio para trazê-lo à vida cotidiana, ao, por exemplo, referir-se às pessoas obesas como "balões". Rodrigues Alves apareceria como um contraponto diante da eficiência e da genialidade de Dumont. Em uma dessas caricaturas (Figura 106), ele surge dormindo em uma em cama voadora, com um despertador na parte de baixo (nela, aparece escrita a frase: "Dormir, sonhar, sonhar talvez...", em uma clara referência a uma passagem de *Hamlet*, de William Shakespeare[199]). O título dado por Pederneiras é *Balão dormitório*. A legenda refere-se à importância do cargo ocupado pelo então presidente e sua postura diante dele: "Privilegiado para o gaverno (sic). Ordinariamente vem munido de um despertador... para os outros" (TAGARELA, 10 de setembro de 1903).

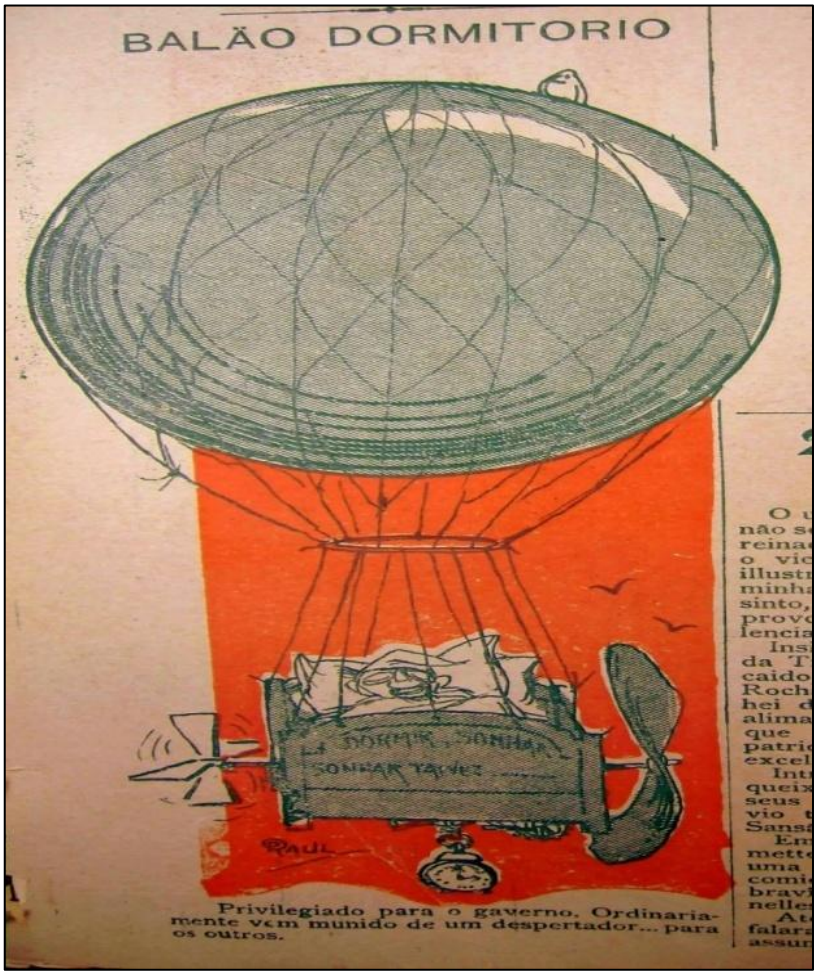
Os feitos de Santos Dumont na Europa geraram um clima ufanista em todo o país. Ainda nessa mesma edição de *Tagarela*, Raul faria um desenho não caricatural de duas páginas (Figura 107), em que o aviador tem o seu rosto colocado em um fundo escuro, sendo este o céu; as formações rochosas do Rio de Janeiro enfeitam o voo de um de seus inventos. Do lado esquerdo, uma mulher, claramente simbolizando a República, troca um doce olhar com o personagem, enquanto joga flores ao mar. Dumont fora convertido em herói nacional, sendo, de longe (pois estava no exterior), homenageado em discursos e banquetes. Os caricaturistas usaram isso com grandes efeitos de humor. Em uma dessas criações, de título *Doce engano d'alma*, Rodrigues Alves, com suas características já ressaltadas, aparece em uma poltrona, com os olhos fechados e expressando um leve sorriso (um cãozinho, muito comum nos desenhos de Raul, dorme próximo dali). Em uma mesa, encontra-se um pote com a palavra *banquete*; ao lado, um gramofone no qual se lê a palavra *cantigas*. Desse aparelho, ouve-se o seguinte o som: "A Europa curvou-se ante o Brasil...". A canção, composta por Eduardo das Neves – que era um dos parceiros musicais de Raul – para exaltar Santos

[199] Em uma tradução mais recente dessa peça para o português, o trecho aparece da seguinte maneira: "Morrer - dormir - Dormir! Talvez sonhar" (SHAKESPEARE, 1997, p. 63).

Dumont, o deixa claramente satisfeito. Diante dele, aparecem duas senhoras com roupas elegantes e um homem que traz em seu chapéu duas asas e, em uma das mãos, um cajado em que duas serpentes aparecem cruzadas. Este último explica muito sobre a forma como Raul e outros de seus companheiros de lápis viam aquele político. O personagem que aparece diante dele, com uma vestimenta curiosa, deixa claro que o autor quis fazer uma referência a Hermes, divindade grega adorada como deus do comércio e também da velocidade. O deus grego olha o líder brasileiro com dúvida e desgosto. Mais uma vez, a provocação com o presidente era bastante clara.

A lentidão de Rodrigues Alves, da mesma maneira que a lentidão dos juízes, como foi colocada anteriormente, não era apenas fruto de uma mera ineficiência, mas também pode ser interpretada como uma demonstração de poder. A capacidade de deixar esperar, de protelar, de não resolver as coisas mais fundamentais e urgentes para a sociedade e para o país, sem que a sua posição social ou cargo sejam comprometidos. Em um último exemplo (Figura 108), também em *Tagarela*, o chefe da nação é retratado partindo para Petrópolis enquanto um conjunto de demandas bate às portas do Palácio do Catete. Ele olha assustado para um Zé Povo cadavérico que o observa, tendo um palito entre os dentes e uma bengala. Com o nome de *As providencias*, a legenda diz: “Fome no norte, peste no sul... É preciso agir em Petrópolis que é mais seguro e mais fresco...” (TAGARELA, 22 de outubro de 1903).

Figura 106 - *BALÃO DORMITORIO*.



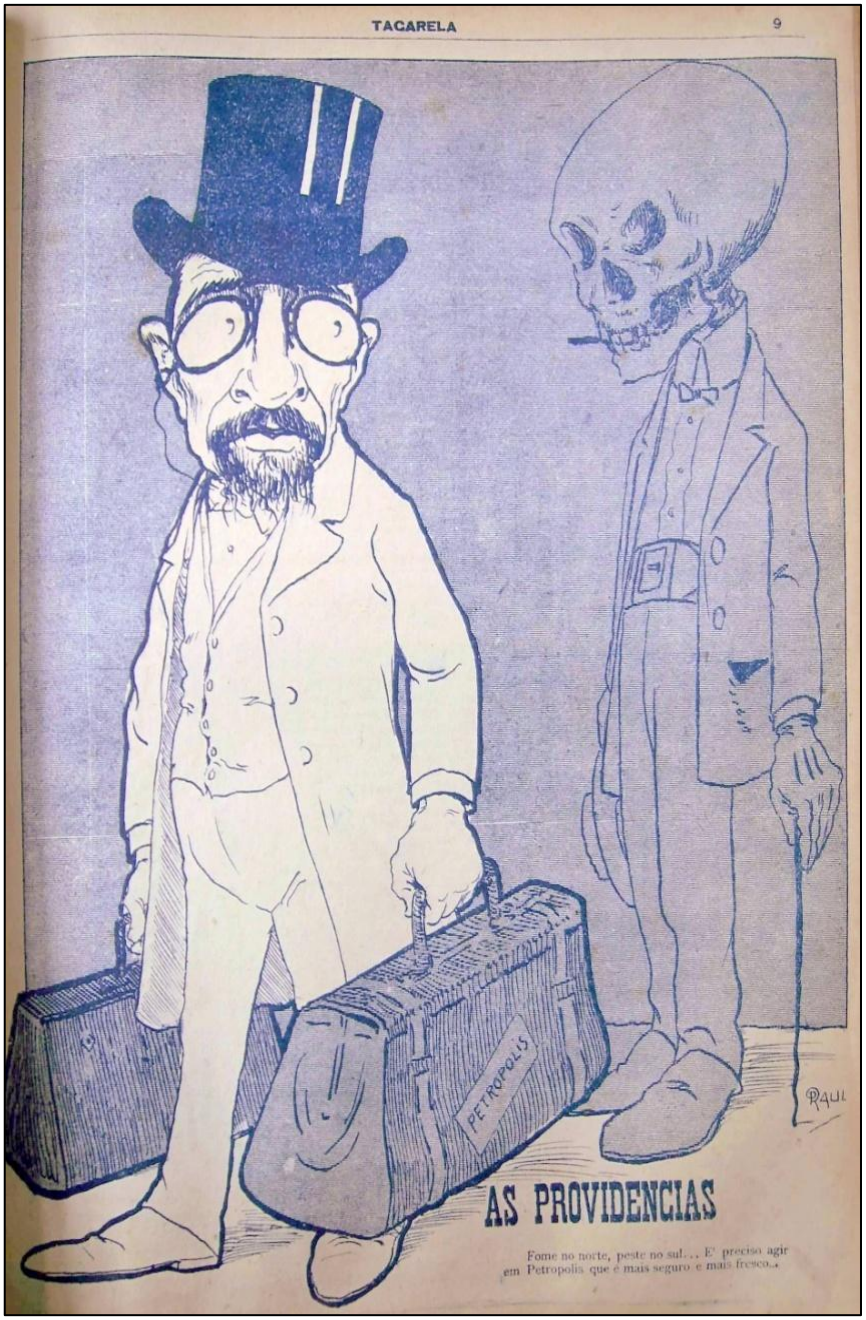
Fonte: *Tagarela* (10 de setembro de 1903).

Figura 107 - *DOCE ENGANO D'ALMA*.



Fonte: *Tagarela* (10 de setembro de 1903).

Figura 108 - *AS PROVIDENCIAS.*



Fonte: *Tagarela* (22 de outubro de 1903).

Até aqui, ficou claro que o ritmo temporal foi, para Raul Paranhos Pederneiras, um tema bastante atraente. Na primeira parte deste capítulo, viu-se como o mundo da segunda metade do século XIX e início do XX passou por profundas mudanças na sua percepção de tempo e espaço. Esse processo teve, nas Exposições Universais e Nacionais, encarnações bastante reveladoras sobre a natureza daquela era. Houve, mais do que em qualquer outra época até então, um culto à velocidade, às forças transformadoras que davam ao homem uma

capacidade desconhecida de explorar o globo, se deslocar e se comunicar[200]. Contudo, esse processo de aceleramento trouxe a percepção de formas de lentidão muito variadas. Lentidões já enraizadas ligadas ao poder, como no caso dos magistrados e dos políticos, e outras que surgiram nesse processo, como a lentidão dos homens e mulheres comuns das grandes cidades e do campo (como o personagem Chico Pindoba), além de lentidões atribuídas a determinadas culturas e outras tantas. Raul via na caricatura de costumes uma possibilidade de retratar essa temporalidade mais lenta. Particularmente, na capital do país que se consolidava, cada vez mais, como um centro populoso e agitado[201]. As reformas urbanas às quais ela foi submetida impunham uma dinâmica nova de tempo que teria como respostas atitudes variadas por parte de seus habitantes[202].

Nas partes seguintes, faz-se necessário caminhar, de maneira lenta e detalhada, por essa temática no autor. Em um primeiro momento, observar-se-á a relação de impacto de diferentes novidades tecnológicas que começavam a ficar rotineiras dentro do marco temporal deste trabalho. Raul analisava as dificuldades de adaptação e fascínio diante de objetos que se tornavam imprescindíveis, como eletricidade, automóveis, telefones etc. Em seguida, será

---

[200] Tudo isso traz, no seu bojo, o processo de expansão colonial europeu na África e na Ásia. Diferentes formas de conhecimento produzidas no Ocidente são usadas nesse processo de conquista. Mary Louise Pratt, em *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação* (1999), mostra as raízes profundas desse processo que atravessa toda a Modernidade. A análise feita pela autora sobre as missões científicas deixa isso evidente: "Ela funcionou como um espelho rico e multifacetado no qual toda a Europa pôde projetar a si mesma como construindo um 'processo planetário' em expansão, enquanto abstraía desta imagem a competição, exploração e violência acarretadas pela expansão comercial e política e pelo domínio colonial" (PRATT, 1999, p. 71). O conhecimento produzido nesse processo gerou formas de poder e dominação, em especial o privilégio de nomear e classificar: "Com efeito, no que se refere a plantas, animais e minerais – embora não a pessoas – os sistemas se aplicam de maneira idêntica tanto às Europa como á Ásia, à África e às Américas. A sistematização da natureza representa não apenas um discurso sobre mundos não europeus, como venho discutindo, mas um discurso urbano sobre mundos não-urbanos, um discurso burguês e letrado sobre mundos não letrados e rurais. Os sistemas da natureza eram projetados tanto no interior das fronteiras europeias quanto em seu interior" (PRATT, 1999, p. 70-1).

[201] Nicolau Sevcenko (1998, p. 91), em *História da vida privada no Brasil*, coloca elementos bastante significativos das mudanças demográficas que o país viveu nesse momento: "Um dos traços característicos dos finais do século XIX e inícios do século XX foi o intenso crescimento dos contingentes urbanos da população brasileira. Confluindo à série de transformações pelas quais passava o país, essa tendência demográfica, início de um processo que inverteu a distribuição sócio-territorial da população brasileira, correspondeu, de imediato, ao afluxo de levas de migrantes nacionais e estrangeiros que foram sendo atraídos para as cidades, sobretudo a partir do último quartel do século XIX. Aspecto menos conhecido do que a imigração estrangeira, é necessário sublinhas aqui o peso das migrações internas, significativas em cidades como Rio de Janeiro e Recife, e em São Paulo sobretudo a partir dos anos de 1920, indicando as interferências que fatos sócio-econômicos e políticos provocaram na dispersão das populações nacionais". Eric Hobsbawm (1988, p. 85), em *A era dos impérios: 1875-1914*, vê no Atlântico Norte um conjunto de mudanças envolvendo desenvolvimento industrial e urbanização: "Até as massas trabalhadoras se beneficiaram com essa expansão, ao menos na medida em que a economia industrial de 1875-1914 era predominantemente do tipo de mão-de-obra intensiva e sua oferta de trabalho não especializado, ou de aprendizado rápido, para homens e mulheres que afluíam à cidade e à industria parecia ilimitada".

[202] As ideias colocadas por Jacques Attali, em *Histoire du temps* (1982), faz exatamente uma discussão entre a modernização, representada em uma nova dinâmica urbana e no desenvolvimento tecnológico, e a mudança na percepção de tempo e as suas consequências sociais.

interessante adentrar pelo mundo da intimidade familiar, das relações amorosas, do desejo e dos papéis de mulheres e homossexuais naquele contexto de muitas transformações, mas de manutenção de valores patriarcais. Por fim, a análise de sua obra humorística para as permanências de desigualdades sociais e étnicas existentes no país. A pobreza de amplos setores é retratada com uma crítica sutil à arrogância dos ricos, à indiferença das autoridades, às dificuldades de moradia e às convenções sociais. A discussão das diferenças raciais esteve nas preocupações do humorista indo das noções estéticas entre negros e brancos à questão do mulato, ao racismo e às relações amorosas em que a cor aparece como um ponto central.

Todos esses elementos irão ressaltar o papel da caricatura de costumes que criou uma narrativa em que se vê, predominantemente, homens e mulheres comuns em situações cotidianas. Sua narrativa se contrapõe à da caricatura política, com seus grandes personagens e grandes temas. Ela se preocupa com uma tessitura que se faz discretamente na sociedade[203].

Para cada uma dessas preocupações de Raul, serão colocadas caricaturas a elas relacionadas as quais não respeitarão uma ordem cronológica, levando-se em consideração que há, em sua obra, um conjunto de temas muito recorrentes, seja no final do século XIX, seja em meados da década de 1930.

4.3 Entre saudosismos e novidades

Raul conviveu com um nível bastante elevado de saudosismos em relação a um Rio antigo e de experimentações pelo novo, representadas em vários aspectos da vida urbana carioca na virada do século e nas décadas seguintes. Essa questão ficou bastante evidente nos capítulos anteriores, pois o que parece incompatível para o historiador era mais do que plausível para o personagem. As reformas urbanas deram ao artista uma enorme qualidade de temas que ele explorou. Nesse contexto, a introdução de medidas que alteraram o cotidiano da capital do país manifestava-se, entre outras coisas, em objetos tecnológicos que estabeleciam uma nova relação com o próprio meio ambiente. O projeto de instalação dos hidrômetros para medir o consumo de água no Distrito Federal, por exemplo, foi uma delas. Lauro Müller, então Ministro da Indústria, Viação e Obras Públicas esteve à frente disso. Em *O Malho,* o tema chamaria a atenção não apenas de Pederneiras, mas de vários de seus colaboradores. Calixto Cordeiro, desenhando um negro muito bem trajado, tenta mostrar como essa nova

[203] A visão que Raul Pederneiras teve desse processo e os personagens e atitudes que observou no meio urbano carioca vão na direção da ideia de sensibilidades que Pierre Sansot vê na fragmentada vida urbana da modernidade do século XX, muito bem expressa na obra *Les formes sensibles de la vie sociale* (1987).

forma de controle sobre algo tão essencial era vista pela população. Com o título de *Serrano de cima*, o homem em questão diz, em tom de ameaça: "- Deixa elles botá indromitos pra vê cumo é que agua pega fogo..." (O MALHO, 13 de dezembro de 1902). Em *Opiniões de peso e medida*, também de Calixto e na mesma edição do semanário, a questão ressurge:

> - E os indromitos, *seu* camarada?
> - Isso é arte do tal Laro Milla, mais emquanto houvé kriozena nessas bibocas pr'ahi elles num bota essa joça de indromitos, seu compadre! (O MALHO, 13 de dezembro de 1902).

Ao lado desse quadro, há um texto, intitulado *Matutando*, assinado pelo psedônimo Zé Cabeça, que também se refere à questão dos hidrômetros:

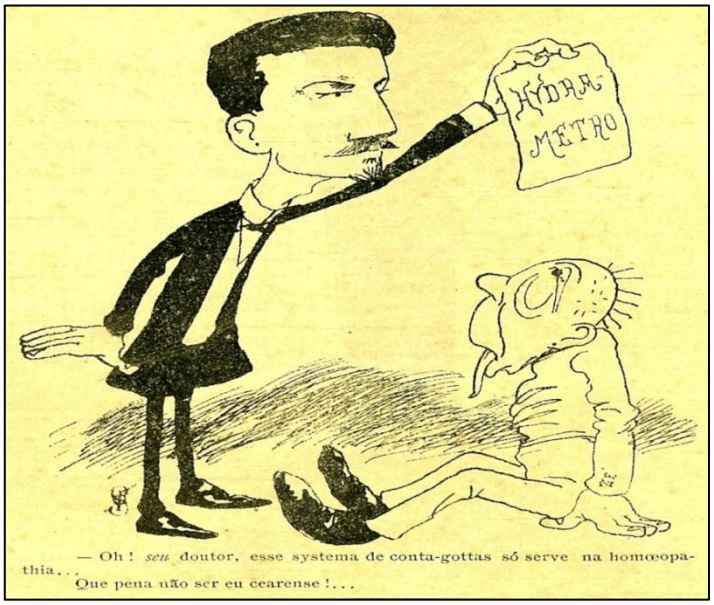
> A cousa é esta:
> Si o governo diz que não se servirá da autorização para installar hydrometros, para que diabo a pede?
> Eu, que não sou tolo em questões aquaticas, não vou na onda não acredito que de posse dos hidrômetroso Lauro Muller nos venha dizer:
> "D'essa agua não beberei."
> E outros, pensando como eu, produzem um diluvio de reclamações e protestos, formando uma corrente de opinião que ameaça dar com tudo em agua de barrela.
> A maré da oposição sóbe e receio muito que o ministro dê com os hydrometros n'agua.
> Afinal, tudo porque o abastecimento da cidade é insulficiente.
> E é só por isso que o caso dos hydrometros está preto. Pòis se querem mais cloro ponham-lhe agua (O MALHO, 13 de dezembro de 1902).

Ainda nessa mesma edição, Raul faria uma caricatura (Figura 109), na qual Lauro Müller, em pé, aparece diante de um personagem que está sentado no chão, identificado como Zé. O ministro segura em suas mãos um papel em que aparece escrita a palavra *Hydra-metro*. Por algum motivo, Raul grifou a palavra de maneira pouco usual. Seu cuidado com as palavras não indicaria um mero erro. Nos dicionários da época, o vocábulo *Hydra* aparece relacionado ou com o monstro mitológico morto por Hércules ou com serpentes de água doce[204]. O certo é que a conotação não é positiva. O Zé, representando um homem comum, olha assustado para o nome de um instrumento técnico que exigirá mais controle e mais impostos para serem pagos por um recurso tão essencial. Sua fala mostra indignação sobre isso e a contextualização para outro problema, distante, mas impactante pelas notícias que ali chegavam, que era a seca que castigava o Ceará: "- Oh! *seu* doutor, esse systema de conta-gottas só serve na homeopathia... Que pena não ser eu cearense..." (O MALHO, 13 de dezembro de 1902).

---

[204] Na definição do *Diccionario prosodico de Portugal e Brazil*: "Hydra (*idrâ*) *s. f.* serpente morta por Hercules; constellação do hemispherio austral; genero de polypos da agua doce; serpente da agua doce do genero hydrophis; especie esqualo" (CARVALHO; DEUS, 1913, p. 474-475).

Figura 109 – *Os hidrômetros*.



Fonte: *O Malho* (13 de dezembro de 1902).

Na construção de suas obras de humor, Raul Pederneiras usava os recursos bastante comuns a outros caricaturistas, como a exageração das ações, a troca de posições e os discursos que se confundem. Se for pensar nas análises de Henri Bergson (2007) e de Luigi Pirandello (1996), essa visão fica reforçada, uma vez que eles mostram que essa era uma percepção comum em inúmeras construções humorísticas no mundo. Entretanto, Raul unia a esses fatores uma crítica aos costumes e os trocadilhos – como uma ação contínua. Essas duas áreas que, como vem sendo apresentado ao longo deste trabalho, ele dominava com grande facilidade e lhes dava a sua marca bastante particular. *A Moda* e *Progresso,* duas caricaturas publicadas na *Revista da Semana*, demonstram isso. Nos seus títulos, há duas palavras bastante usadas na época e que remetiam a um conjunto de possibilidades bastante desejadas. O autor consegue trazê-las à vida dos homens e mulheres comuns, e via suas distintas possibilidades de apropriação. Na primeira (Figura 110), uma mulher de meia idade, trajando um elegante vestido, um chapéu chamativo, e tendo na mão esquerda uma sombrinha, afirma: "- Com este vestuario curto, ganhamos vantagem sobre o tempo. A edade, diminuida pela apparencia, nos torna *menina moça* como lá diz o poeta" (REVISTA DA SEMANA, 10 de janeiro de 1904).

O jogo de aparências próprio do snobismo (seja na visão de João do Rio ou de William Thackeray) era uma artimanha da civilização que levava diferentes atores sociais que participavam do teatro de exibição existente nos bulevares a se preocuparem com as próprias imagens. O que poderia significar uma impressão de menos idade senão a possiblidade do

flirt, do namoro ou mesmo do casamento. Ou ainda, a permanência da fertilidade. Nos reclames das revistas ilustradas do período, são muitos os produtos de beleza para homens e mulheres prometendo a juventude eterna por meio de tratamento da pele, dos cabelos, dos bigodes. Ou mesmo, como uma roupa poderia fazer uma enorme diferença, mostrando a mesma pessoa em uma foto maltrapilha e, em outra, bem trajada, como apareciam em seções de curiosidades dessas mesmas publicações. No caso específico das mulheres, os remédios que se destinavam a cuidar dos problemas específicos de sua fisiologia eram muito duvulgados. Era a ciência a serviço do embelezamento. As seções de moda, tanto feminina como masculina, vendiam, igualmente, beleza e juventude eternas por meio da indumentária.

Nunca é demais repetir que, para Raul, as palavras tinham um peso significativo em suas composições visuais ou escritas. Seus arranjos brincavam com todos os seus sentidos possíveis. Seus usos não ficavam restritos ao mundo da escrita erudita, eles se espalhavam pela sociedade e ganhavam outros aspectos. Seu livro de gírias, já tantas vezes citado, e suas legendas em que a fala de pessoas de origem popular aparecem são as provas concretas disso. Na edição de 17 de janeiro de 1904 da *Revista da Semana*, Amaro Amaral desenha uma capa que faz referência ao conjunto de greves que tomavam o Rio de Janeiro. No número seguinte, Pederneiras publica a caricatura já referida, de nome *Progresso* (Figura 111). Nela, uma idosa e um menino dialogam. A primeira indaga: "- Então, o menino fez gazeta hoje?", o segundo responde "- Gazeta, não senhora, dobre a lingua! Fiz gréve..." (REVISTA DA SEMANA, 24 de janeiro de 1904). Diante da movimentação de trabalhadores na capital do país, o personagem infantil demonstra que a sua própria linguagem se alterava ao observar esse cenário social, levando a sua ingênua gazeta a se transformar em uma greve.

Figura 110 - *A MODA*.



Fonte: *Revista da Semana* (10 de janeiro de 1904).

Figura 110 - *PROGRESSO*.



Fonte: *Revista da Semana* (24 de janeiro de 1904).

Mas, para reforçar o impacto dessas mudanças, Raul apelava para o saudosismo. Ele, como era próprio de sua formação, procurava escavar, na memória, nos discursos, nos sons e nas imagens, um passado que fazia um contraponto ao aspecto que a capital do país passou a

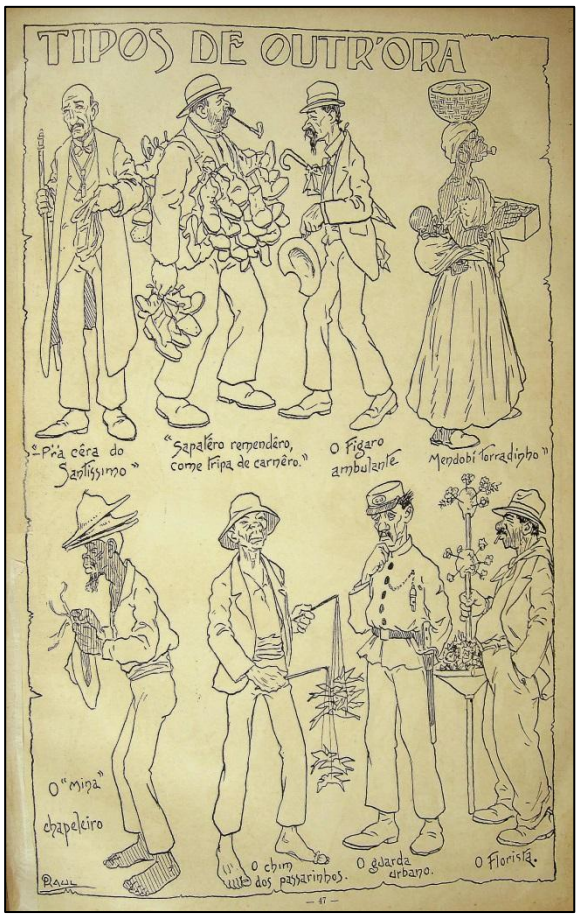
ter nas duas primeiras décadas do século XX. O crítico social e o caricaturista de costumes encontravam-se de maneira bastante harmoniosa quando era para tratar desse assunto. Três desenhos produzidos pelo autor chamam a atenção para essas novas dinâmicas. Contudo, para ressaltar as distinções, ele expõe, nos dois primeiros, os tempos de antanho, para explicar o presente. Na coletânea de sua obra *Scenas da vida carioca*, na edição de 1924, ele se preocupou muito em colocar caricaturas que fizessem referências ao Rio antigo, contrastando com as mudanças trazidas pelo conjunto de reformas pelas quais a capital do país havia passado. A primeira (Figura 112), com o título de *Algumas figuras de hontem*, apresenta atividades que já poderiam, na época do lançamento desse livro, serem consideradas relíquias. Na imagem, aparecem: "Caldo de canna com musica", "Sorvêtes em navio terrestre", "O baleiro", "Leite com vaca a domicilio", "Engraxate ao ar livre", "O palhaço que é?", "A agua do Vintém", "O democratico kiosque", "A preta-mina", "A bandeira do Divino", "O macaco de realejo", "Carregadores de piano", "A dansa de urso", "O trapeiro", "O phópho barato", "Nagôa versus Guaiamú", "O reclamista" e "Vae perú de roda boa!" (PEDERNEIRAS, 1924b, p. 5). Já na segunda (Figura 113), com o nome de *Tipos de outr'ora*, são colocadas atividades que também se tornavam raras no espaço urbano carioca, algumas expressando suas frases típicas: "Prá cêra do santissimo", "sapatêro remendêro, come tripa de carnêro", "O figaro ambulante", "Mendobí torradinho", "O "mina" Chapeleiro", "O chim dos passarinhos", "O guarda urbano" e o "O Florista" (PEDERNEIRAS, 1924b, p. 5). Esse olhar de Raul Pederneiras para as ruas do Rio de Janeiro mostram-nas como um conjunto de camadas que ele escava, buscando os resquícios do passado. Como se observou no capítulo I, essa não era uma prática exclusiva do autor, Luis Edmundo e João do Rio faziam a mesma coisa. Raul, no entanto, mantém um dos pés no Rio antigo e outro no processo de modernização que se desenvolveu ali. Acima de tudo, sua análise mostra uma tensão entre presente e passado, ou uma luta entre costumes e inovações. Mais ainda, Raul, diferentemente dos dois acima citados, não era um basbaque.

Figura 112 - *Algumas figuras de hontem*.



Fonte: Pederneiras (1924b, p. 5).

Figura 113 - *TIPOS DE OUTR'ORA*.



Fonte: Pederneiras (1924b, p. 47).

Nesse processo, o que aparecia como novidade era construído pelo caricaturista com menos doçura. Na composição *Obras do progresso...* (Figura 114), o autor desenhou seis quadros, sendo que, em cinco, ele fez referências aos avanços tecnológicos e suas consequências. No primeiro, as relações entre os citadinos e os bondes. Um homem pergunta: "Que estrago foi este?". E o outro responde: "Um beijo de bonde eletrico..." (PEDERNEIRAS, 1924b, p. 52). A seguir, aparecem duas mulheres, uma obesa, com aparência de meia idade e de muleta, e a outra bem mais jovem, magra, com uma perna mecânica. Dois sujeitos olham a cena e um deles comenta com o outro: "São da familia Brederodes depois de um bello raid de automovel..." (PEDERNEIRAS, 1924b, p. 52). No terceiro quadro, um homem pula de maneira incessante, enquanto outros dois se questionam sobre a natureza daquele movimento: "Isso é tango ou dansa de S. Guido?". E o seu interlocutor afirma: "É o resultado de um choque electrico..." (PEDERNEIRAS, 1924b, p. 52). Na quarta imagem, Raul mostra um idoso, de cartola e fraque, impressionado com o vestido de uma bela jovem, já que parte de suas pernas ficam bastante expostas. Diz ele: "T'arrenego! Isso pode ser progresso da moda, mas também é um grande desastre..."

(PEDERNEIRAS, 1924b, p. 52). O penúltimo quadro apresenta um rapaz bastante machucado, conversando com outro, enquanto olham para um braço colocado dentro de uma estrutura de vidro. O acidentado comenta: "É o meu braço esquerdo que embalsamei depois do meu ensaio de aeroplano..." (PEDERNEIRAS, 1924b, p. 52). Por fim, uma imagem que destoa das exibidas anteriormente, Raul mostra um vaqueiro com um grande chápeu, ao lado de um carro de boi, e, perto dele, uma garrafa com uma vela dentro. A voz que fala na legenda é a de Raul: "- Com franqueza, mil vezes o tempo do carro de boi e da vela de sébo..." (PEDERNEIRAS, 1924b, p. 52).

Figura 114 - *OBRAS DO PROGRESSO...*



Fonte: Pederneiras (1924b, p. 52).

Essa ação pendular entre os costumes e as tradições antigas do Rio e as inovações da modernização da capital já foi discutida nos capítulos anteriores, que mostraram Raul não como um homem fechado em um passado saudoso, mas alguém que mergulhou em experimentações nas novas linguagens que surgiram no início do século XX ligadas a esse processo de transformações. As críticas a Vieira Fazenda e a Mello Morais em um dos textos que ele assinou como Luar, e a sua opinão bastante clara de que o problema não era a reforma em si, mas como ela vinha sendo executada, deixaram isso muito claro. Contudo, houve um processo que se tornou triunfante. Nas claras intensões existentes em *Consolidação* e nas ações concretas dos poderes municipal e federal, houve um combate aos costumes, considerados como sinais de atraso e barbárie[205]. Nos três desenhos apresentados acima, é possível notar, claramente, diferenças em suas composições. Nos dois primeiros, há uma clara referência ao passado, por meio de atividades e figuras populares que desapareciam, os personagens mesclam o rural e o urbano, e são multiétnicos. Em contrapartida, no terceiro, olha-se um cenário de futuro, predominantemente urbano e branco. O autor se posiciona, ao final, e mostra a sua preferência pelos ritmos e temporalidades anteriores.

O humor de Pederneiras, expresso nessas três composições citadas, se for escavado, pode revelar, nas suas camadas inferiores, um conjunto de preocupações que atingiam inúmeros intelectuais brasileiros desde o século XIX. As transformações urbanas, não apenas no Distrito Federal, mas em todo o país, revelavam um embate entre modelos a serem seguidos. A modernização, que vinha ocorrendo desde o Império, abriria um novo capítulo na história do Brasil. A República trouxe isso em seu ideário. Euclides da Cunha, um autor que Raul conhecia, expressa bem esse dilema na introdução de sua obra-prima, ao falar da situação dos brasileiros do meio rural: "O jagunço destemeroso, o tabaréu ingênuo, e o caipira simplório serão em breve tipos relegados às tradições evanescentes ou extintas" (CUNHA, 1950, p. IX). E completa, linhas depois, falando desse mesmo grupo: "Faltou-lhes, porém, uma situação de parada ou equilibrio, que lhes não permite mais a velocidade adquirida pela marcha dos povos neste século. Retardatários hoje, amanhã se extinguirão de todo" (CUNHA, 1950, p. IX).

Raul, ao longo de sua carreira, olhou para o meio urbano do Rio e percebeu uma luta entre o esforço para o desaparecimento de determinadas práticas tradicionais e as resistências destas. Uma resistência eficaz e mandriona, como ele mesmo concluiu. O próprio autor tentou

[205] Uma discussão teórica interessante feita sobre a bárbarie presente nas noções criadas no mundo ocidental é feita por Jean-François Mattéi, em *A barbárie interior: ensaio sobre o i-mundo moderno* (2002). Nesse livro, a noção de bárbaro aparece como algo que vem de fora, mas que pode se manifestar dentro da sociedade, aparecendo na educação, na cultura e na política, além de estar presente dentro do próprio sujeito.

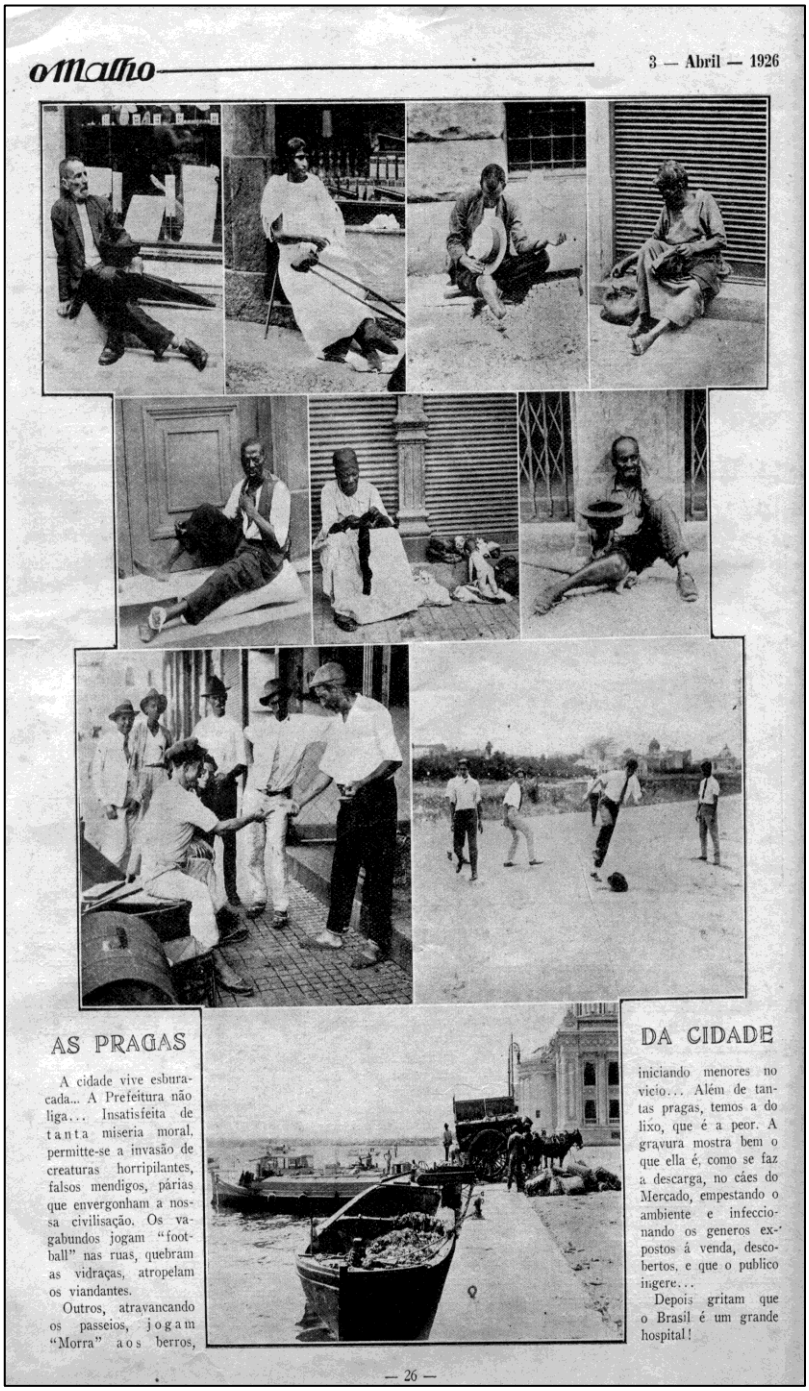
equilibrar-se entre essas duas visões. Como bem reflete Zygmunt Bauman, em *Modernidade e holocausto* (1989), a modernidade tinha, em sua essência, um projeto de homogeneização que levou às tragédias que marcaram o século XX. Tudo isso, para o filósofo polonês, não foi um desvio de rota, uma anomalia, mas algo que seguiu uma receita social e política que vinha sendo gestada havia muito tempo. Euclides da Cunha tem essa visão em sua formação intelectual; a influência de autores como Louis Gumplowicz e Domingos Faustino Sarmiento mostra isso[206]. O próprio Raul, em sua viagem à Europa, teve uma breve paixão pelo fascismo, vendo-o, inclusive, como uma saída para o Brasil resolver os seus problemas. Entretanto, o autor era sofisticado o suficiente para não se prender nessa armadilha.

No momento de sua produção, por meio do humor, Raul Pederneiras viu tudo isso e diagnosticou a dificuldade de adaptação a processos considerados tão avançados. Ele demonstrou pessimismo, mas notou permanências que poderiam significar não uma derrota total dos costumes antigos. Nas suas caricaturas, o riso foi uma forma de reverter a rigidez dos códigos de posturas e a impossibilidade de uma vitória total do espírito *snob*. Ao lado de muitas caricaturas que vêm sendo apresentadas, há duas fotorreportagens que expressam isso com grande contundência. Com os títulos *As pragas da cidade* (Figura 115) e *Como se dorme pelas ruas da cidade* (Figura 116), e publicadas nas edições de *O Malho* de 03 e 27 de abril de 1926, respectivamente, moradores de rua são apresentados como elementos que destoavam do embelezamento urbano. As imagens e discursos, ali colocados, são decladamente racistas e elitistas. Na primeira, idosos, deficientes físicos, andarilhos urbanos e moradores de rua de uma forma geral são descritos da seguinte maneira:

> A cidade vive esburacada... a Prefeitura não liga... Insatisfeita de tanta miseria moral, permitte-se a invasão de creaturas horripilantes, falsos mendigos, párias que envergonham a nossa civilisação. Os vagabundos jogam "foot-ball" nas ruas, quebram as vidraças, atropelam os viandantes.
> Outros, atravancando os passeios jogam "Morra" aos berros, iniciando menores no vicio... Além de tantas pragas, temos a do lixo, que é a peor. A gravura mostra bem o que ella é, como se faz a descarga, no cáes do Mercado, empesteando o ambiente e infeccionando os generos expostos á venda, descobertos e que op publico ingere...
> Depois gritam que o Brasil é um grande hospital! (O MALHO, 03 de abril de 1926).

[206] Luciana Murari (2007, p. 114), em *Brasil, ficção geográfica: ciência e nacionalidade no país d'Os Sertões*, fala que Louis Gumplowicz foi fundamental na estruturação de *Os sertões.*

Figura 115 - *AS PRAGAS DA CIDADE*.



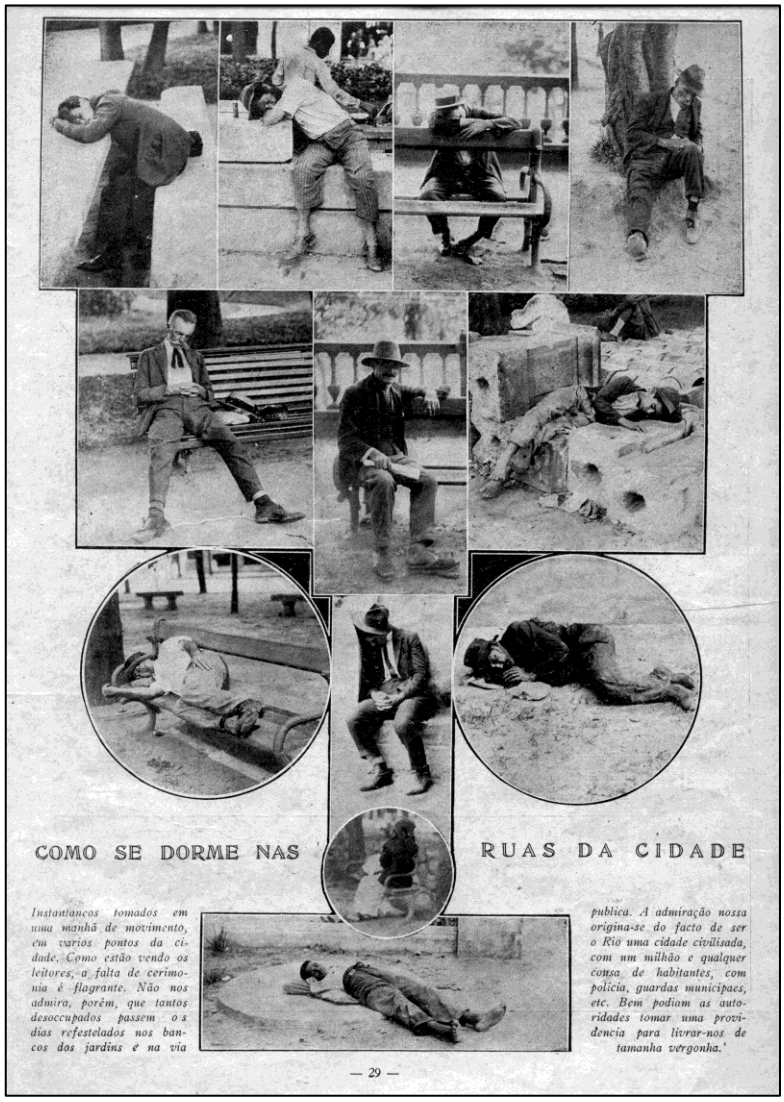
Fonte: *O Malho* (03 de abril de 1926).

Na fotorreportagem seguinte, o articulista descreve os mesmos tipos de homens e mulheres, que, por viverem nas ruas, sem uma função produtiva, quebravam o ideário de civilização que vinha sendo ansiado há décadas. Para o autor do texto, era necessário que as autoridades reprimissem tal prática:

> Instantâneos tomados em uma manhã de movimento, em vários pontos da cidade. Como estão vendo os leitores, a falta de cerimonia é flagrante. Não nos admira, porém, que tantos desocupados passem os dias refestelados nos

> bancos dos jardins e na via pública. A admiração nossa origina-se do fato de ser o Rio de Janeiro uma cidade civilizada, com um milhão e qualquer cousa de habitantes, com polícia, guardas municipais e etc. Bem podiam as autoridades tomar uma providência para livrar-nos de tamanha vergonha (O MALHO, 27 de abril de 1926).

Figura 116 - *COMO SE DORME NAS RUAS DA CIDADE*.



Fonte: *O Malho* (27 de abril de 1926).

Naquela altura, o Rio de Janeiro, já "uma cidade civilizada", como afirma o texto, convivia com semelhantes questões de disciplinarização urbana que o jovem Raul via, mais de 20 anos antes, em suas caricaturas na própria revista *O Malho*. Portanto, pode-se pensar que a modernidade se constituiu (ou, dependendo do ponto de vista teórico, se constitui) em um devir. Por mais que ela se concretizasse, havia sempre algo que escapava às suas mãos, empurrando-a constantemente para frente. Ou, por outro ângulo, pode-se pensar em suas impossibilidades, ou mesmo inaplicabilidades. O Raul mostrado ao longo destas páginas sente

as duas questões. Daí os traços de pessimismo político de seu humor e suas ações enquanto intelectual, em diferentes espaços da sociedade. Isso, em relação ao autor, ajuda também a explicar o seu desencanto com os modelos mais tradicionais de política e a sua cada vez maior inserção na caricatura de costumes que estava presa a uma longa duração e naquilo que havia de mais lento e impregnado nas práticas sociais. Nunca é demais lembrar que, nas edições de 1924 e 1935 de seu *Scenas da vida carioca*, só há uma caricatura de cunho político. Isso tudo apesar de sua militância à frente da ABI nos anos de 1920 e dos enfrentamentos diante do autoritarismo de Arthur Bernardes, e também da sua candidatura à uma vaga no Conselho Municipal, em 1926.

Assim, o cotidiano foi colocado na obra humorística do autor como um conjunto de fragmentos que compõem o tempo histórico próprio da modernidade que se desenhou entre o final do século XIX e as décadas iniciais do século XX. As tentativas de disciplinarizações do espaço público tiveram como respostas diferentes formas de apropriações e resistências; uma tecnologização da vida veio acompanhada, em contrapartida, de uma naturalização da tecnologia[207]; o excesso de coisas para ver e a correria geraram confusões de percepção de homens e mulheres urbanos; a dinâmica do tempo e as formas de relações no espaço da metrópole também são por ele notadas. Em *Gente distrahida* (Figura 117), Raul mostra tudo isso. No primeiro quadro, em uma calçada qualquer, uma mulher de baixa estatura encosta, distraidamente, em um homem extremamente alto. Este se questiona: "- Uê! Esta pequena pensa que está no poste de parada!..." (REVISTA DA SEMANA, 22 de novembro de 1930). Em seguida, um homem desesperado revira o seu armário em busca de um chapéu, sem perceber que este se encontra em sua própria cabeça: "- Arre! Ha mais de uma hora que procuro esse raio de chapéu!..." (REVISTA DA SEMANA, 22 de novembro de 1930). No terceiro, um homem, com uma perna esquerda mecânica, vai ao médico com uma reclamação inusitada: "- Seu doutor, acuda-me! Um cachorro mordeu-me a perna esquerda..." (REVISTA DA SEMANA, 22 de novembro de 1930). Abaixo, um garçom prende sua atenção na leitura do jornal de um freguês, enquanto derruba café nas pernas de outro. Ao lado desse quadro, um médico, ao invés de tomar o pulso do paciente, toma o do cachorro: "- Tenho febre, doutor?", "- Não creio. O pulso não está maus..." (REVISTA DA SEMANA, 22 de novembro de 1930). A sexta imagem apresenta um casal em que a mulher expressa indignação com o

[207] Hannah Arendt (1995, p. 10), em *A condição humana*, mostra como os artefatos tecnológicos e científicos criados pelo homem podem desnaturalizar a própria vida: "O mundo – artifício humano – separa a existência do homem de todo ambiente meramente animal; mas a vida, em si, permanece fora desse mundo artificial, e através da vida o homem permanece ligado a todos os outros organismos vivos. Recentemente, a ciência vem-se esforçando por tornar 'artificial' a própria vida, por cortar o último laço que faz do próprio homem filho da natureza".

comportamento pouco higiênico do marido, que pensa estar em um bar: "- O que é isso? Você joga o cigarro ao chão e cospe devagarinho na beira da mesa!..." (REVISTA DA SEMANA, 22 de novembro de 1930). Na sequência, um sujeito apressado agradece a outro por, provavelmente, alguma informação. Ele confunde o uniforme de chofer com o de inspetor: "O Snr. Inspector é muito amavel". Na oitava, um sujeito olha, ansiosamente, um despertador e fala: "- Pedi para que me acordassem ás 7 horas e ninguém se move...". O detalhe é que ele já está acordado. (REVISTA DA SEMANA, 22 de novembro de 1930). A última coroa a sequência de distrações urbanas, ao mostrar um personagem que confunde um carro de carne-verde com um auto-ônibus, sendo alertado de maneira pouco delicada: "Ó seu myope, olhe que isso não é auto-omnibus" (REVISTA DA SEMANA, 22 de novembro de 1930).

Figura 117 - *Gente distrahida.*

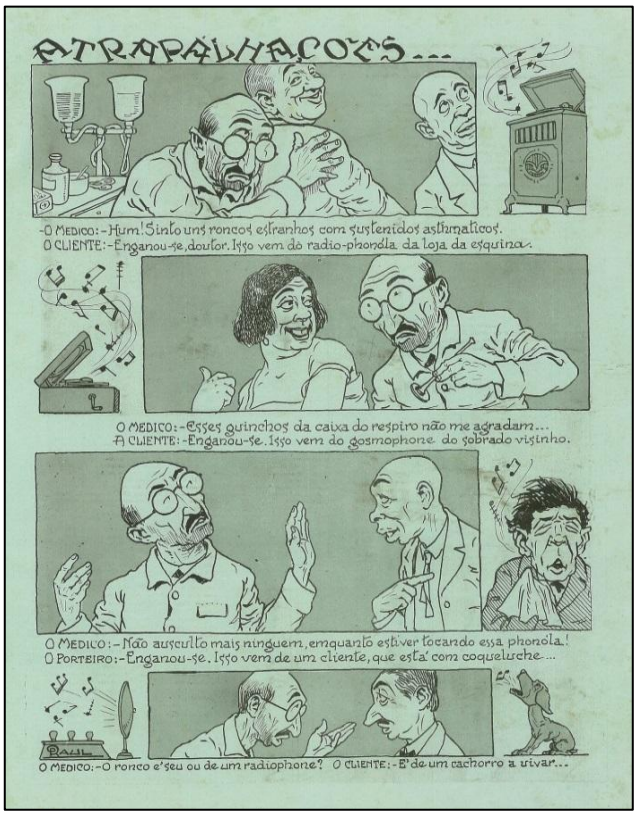


Fonte: *Revista da Semana* (22 de novembro de 1930).

Em *Atrapalhações* (Figura 118), Raul mostra um médico que se confunde com os sons novos que passavam a fazer parte do cotidiano carioca. No primeiro quadro, há um diálogo entre o médico e o paciente: "- O medico: Hum! Sinto uns roncos estranhos com sustenidos astnmaticos. - O cliente: Enganou-se, doutor. Isso vem do radio-phonóla da loja da esquina"

(REVISTA DA SEMANA, 25 de outubro de 1930). Em outro, mais um som faz com que o médico se atrapalhe: "- O medico: Esses guinchos da caixa do respiro não me agradam... - A cliente: Enganou-se. Isso vem do gosmophone do sobrado visinho" (REVISTA DA SEMANA, 25 de outubro de 1930). Diante disso, o médico começa a acreditar que todos os sons surgem de aparelhos semelhantes: "- O medico: Não ausculto mais ninguem, emquanto estiver tocando essa phonóla! - Enganou-se. Isso vem de um cliente, que está com coqueluche..." (REVISTA DA SEMANA, 25 de outubro de 1930). Ainda assim, com seu último cliente, o médico também se confunde: "O medico: - O ronco é seu ou de um radiophone? O cliente: é de um cachorro a uivar..." (REVISTA DA SEMANA, 25 de outubro de 1930).

Figura 118 - *ATRAPALHAÇÕES...*



Fonte: *Revista da Semana* (25 de outubro de 1930).

A tecnologia era retratada pelo artista adentrando na vida das pessoas, influenciando percepções, reações físicas, sentimentos. Um quadro da caricatura *A arte da espera* (Figura 119) deixa isso evidente. Nele, um homem aparece segurando um aparelho de telefone nas mãos, enquanto dorme sobre o braço direito; sob os seus ombros aparecem teias de aranha. A composição dá claramente a entender as dificuldades técnicas daquele momento em torno das realizações de ligações telefônicas.

Figura 119 - *A arte da espera*.

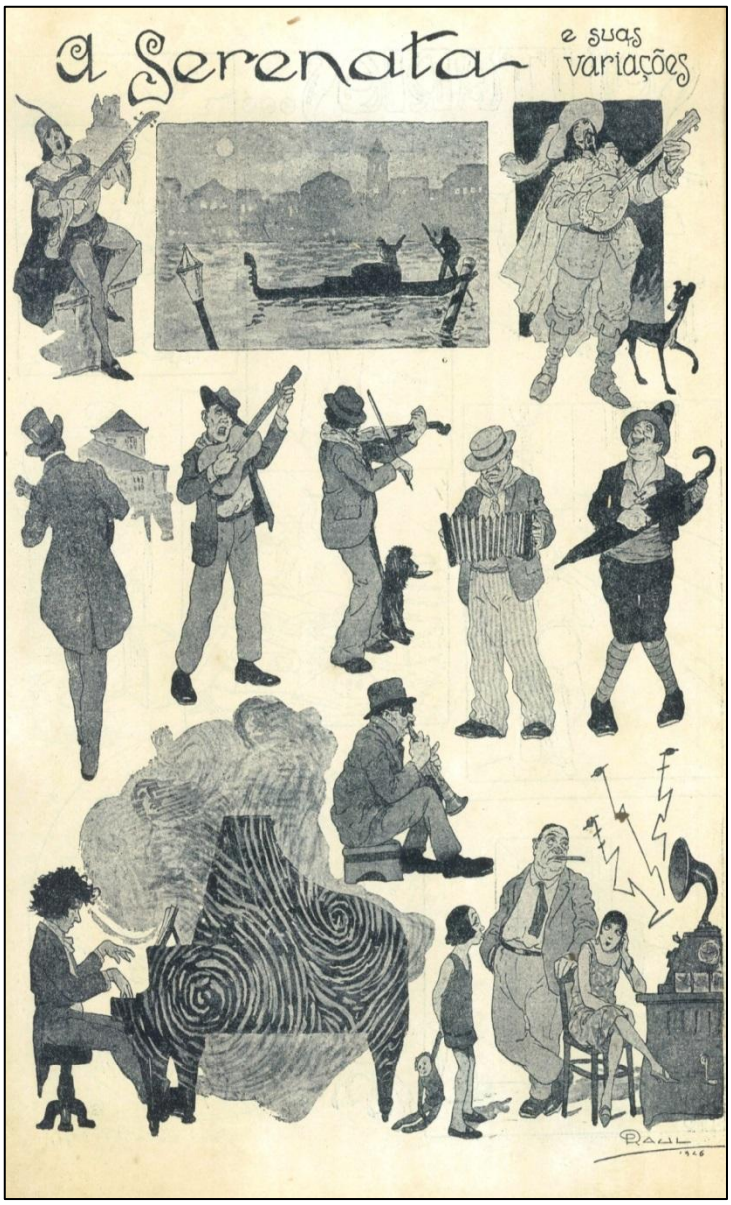


Fonte: Pederneiras (1935, sem paginação).

Na mesma direção, Raul apresenta uma criação em que o impacto da tecnologia atinge não apenas as percepções, mas também saberes centenariamente enraízados em todas as sociedades humanas, que é o caso da música. Isso, com absoluta certeza, era algo que preocupava o autor, pois, como se viu no capítulo II, em meio a tantas atividades, a composição de canções esteve entre uma das suas artes. Na imagem a seguir, com o título de *A serenata e suas variações* (Figura 120), um conjunto de personagens tocam instrumentos musicais, como piano, flauta, sanfona, bandolim, violino e violão, entre outros. Na última fígura, porém, algo que destoa. Pessoas em volta de um gramofone – provavelmente uma

família – estão, claramente desanimadas, demonstrando a perda total de um saber fazer musical.

Figura 120 - *A Serenata e suas variações*.



Fonte: Pederneiras (1935, sem paginação).

Conclui-se que, na produção de caricaturas de costumes, com as quais Raul brindava seus leitores, há uma preocupação em mostrar a mecanização do mundo, que ocorria devido ao crescimento sem precedentes de um conjunto de aparelhos que dominavam, cada vez mais, o cotidiano. Esse estilo tão caro a ele tinha, como já se observou, o detalhe das descrições, gestos, cheiros, sons e palavras para compror o cenário. Pederneiras, por ser um homem do teatro, tinha essa noção do espaço e a necessidade de seu preenchimento. Na esfera da intimidade do lar, isso era mais que necessário. Esse tema era muito presente na sua obra. O

mundo de coisas burguesas o atraía muito. Portanto, as famílias mais abastadas de elite e classe média estão constantemente em suas páginas. Cenas predominantemente compostas por personagens centrais brancos, com criados negros ou mestiços, em média. Contudo, existe uma crítica social colocada diante disso. Há um olhar para uma certa mediocridade cotidiana, nos hábitos, nas palavras, nos gestos; o riso fácil provocado pelo gracejo simplório, cultura como ostentação relatando a decadência e a superficialidade desses setores.

A bisca em família (Figura 121), título da composição de mais uma de suas *Scenas da vida carioca* – na publicação *O Mercurio*, de 31 de agosto de 1898 –, mostra um cenário no qual as questões colocadas acima podem ser encontradas. Como se observou no capítulo II, esse título refere-se a uma peça de teatro que foi traduzida e adaptada por Raul. Olha-se para dois homens e duas mulheres, todos adultos, que jogam cartas. Ao mesmo tempo, um menino mostra interesse pelo jogo, no entanto, ele aparece em pé. Um casal um pouco distante troca olhares aparentemente apaixonados, no mesmo momento em que um homem de idade avançada, na ponta da mesa, tira um cochilo. À direita, há uma mulher negra, que tem um bebê em seu colo, e, diante dela, uma criança se diverte com um cavalinho de madeira. Pederneiras, sempre preso aos detalhes próprios das caricaturas de costumes, nota a dimensão da intimidade familiar. A preocupação com essa esfera de relações humanas já apareceu no capítulo anterior, quando foi descrita a sua efêmera coluna na *Fon-Fon!*, *Os grandes homens na intimidade*. Todavia, aqui, os personagens são pessoas comuns. A intimidade é um espaço em que os costumes se revelam de maneira mais espontânea, por estar longe das convençõeos sociais. Ao mesmo tempo, redefine papéis, que, em sociedade, se dão de outra maneira. O lugar da mulher e da criança, as quais, no espaço da casa e, em especial, em uma atividade descontraída, ficam próximas dos homens. O idoso representa a tradição e o tempo diante da juventude dos outros personagens da composição. Assim, ele está adormecido, porém vigilante. A imagem da mulher negra cuidado de duas crianças, em um Brasil de abolição recente, surge como a permanência dos sinais de escravismo no trabalho doméstico que se manteria ao longo do século XX. O traço de Raul tenta demonstrar diferenças, mas, ele é um saudosista de um Rio antigo. Conflitos e harmonias convivem nessa cena.

Figura 121 - *A bisca em família.*



Fonte: *O Mercurio* (31 de agosto de 1898).

Mais uma vez, a produção de Raul em *O Mercurio* revela o cotidiano familar desse momento. Em *Recitativo ao piano* (Figura 122), também da série *Scenas da vida carioca*, há um retrato bem descrito de uma "família respeitável", como manda a boa caricatura de costumes. A condição econômica e social está bem revelada nas roupas dos personagens masculinos, femininos e infantis. A decoração da sala mostra uma poltrona bem acolchoada e um piano, além de um vaso bem ornamentado, cortina e abajur. Um mulato, que aparece como criado, destoa dos personagens brancos, seja da família, do sujeito que recita e da pianista. Porém, o que chama mais a atenção é o sono dos espectadores da apresentação. A exceção é uma jovenzinha que, além de estar acordada, ainda demonstra ânimo diante das palavras ali colocadas: "Era no *ottoni* quando a imagem tua A' luz da lua, seu *doutor*, eu vi!..." (O MERCURIO, 27 de agosto de 1898).

Figura 122 - *RECITATIVO AO PIANO.*



Fonte: *O Mercurio* (27 de agosto de 1898).

A passagem recitada de Eça de Queiroz – muito usada nos salões da época – causa sono na família de elite. Raul Pederneiras claramente desenha algo percebido na época, que era uma queda dos padrões culturais ou mesmo um novo papel da erudição nessa sociedade do nascente século XX[208]. A caricatura *Constraste* (Figura 123) retrata um mesmo ambiente, porém dos anos de 1920. O espaço da casa burguesa anima-se diante de uma festa com dança e comida: "Convidados para uma sessão dansante e mastigante" (PEDERNEIRAS, 1924b, p. 26). Espaços tomados e muita animação. No quadro abaixo, o contraste: uma conferência em que um palestrante discursa para cinco homens que dormem enquanto ele fala. "Convidados para uma sessão discursante", diz a legenda do autor (PEDERNEIRAS, 1924b, p. 26).

[208] Olavo Bilac, em uma crônica escrita para a *Gazeta de Noticias*, relaciona isso às mudanças trazidas pela tecnologia, entre elas a velocidade e as demandas de tempo cada vez mais curtas: "O publico tem pressa. A vida de hoje, vertiginosa e febril, não admite leituras demoradas, nem reflexões profundas" (GAZETA DE NOTICIAS, 13 de janeiro de 1901). O autor via o excesso de imagens das revistas ilustradas e o crescimento de seus leitores como uma manifestação disso. João do Rio também observou isso e, com seu estilo mais pedante, dá a entender que mesmo aqueles que escreviam cometiam erros de português significativos. No texto *Impostos*, escrito para a *Revista da Semana*, ele, ironicamente, propõe que o governo federal deveria criar uma taxação específica sobre isso: "Imposto sobre os amadores literarios. Cada artigo com mais de vinte erros, taxa fortisssima. Seria a ressurreição da literatura, ao cabo de um certo tempo" (REVISTA DA SEMANA, 17 de junho de 1916).

Figura 123 - *CONTRASTE.*



Fonte: Pederneiras (1924b, p. 26).

Esse ambiente dos setores abastados retrata coisas bastante particulares, em que as casas com espaços amplos, bem dividida entre sala de estar, sala de jantar, cozinha, *toillet*, quartos dos moradores, quarto para empregados, biblioteca, móveis caros, dão àqueles que as desfrutam uma relação diferente com o espaço urbano e com a sociedade de maneira geral[209]. Luiz Edmundo, em *O Rio de Janeiro de meu tempo* (1938), fala que, para os homens das classes desprivilegiadas, morar em casas apertadas e com muitas pessoas era algo desafiador especialmente no verão, o que os levava a procurar espaços nas ruas.

O conforto existente nesses ambientes era fruto de todo um conjunto de transformações técnicas e valores de natureza variada dessa sociedade[210]. Havia uma

[209] Esses ambientes eram retrados nas seções femininas de muitas revistas ilustradas. Seu público-alvo eram as mulheres dos setores sociais mais privilegiados. A moda, as relações familiares, o marido e os filhos são temas que apareciam ligados a essas mulheres. Na década de 1920, uma publicação como *Vida Domestica* encarna vários desses fatores.

[210] Uma reflexão desse tipo pode ser encontrada no texto *Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade* (1998), escrito por Nelson Schapochnik.

apropriação interna das medidas que se impunham no espaço urbano. O lugar dos negros, das mulheres, das crianças, dos mais velhos e a forma como a erudição era vista ficam muito patentes nas criações do autor aqui analisadas. A casa, desse modo, tornava-se uma extensão das medidas higienizantes e das novas sensibilidades olfativas. Na caricatura *Um moço engraçado* (Figura 124), isso fica muito evidente. Com um humor bem singelo, Raul se retrata sendo observado por 10 pessoas, entre adultos do sexo masculino e feminino e uma criança. Todos fazem uma expressão de nojo para ele. A senhora proprietária da residência, a mais velha ali presente, diz:

> A DONA DA CASA - Hum! Que mau cheiro!...
> O MOÇO – Fui eu...
> - Hein? Foi o senhor?!
> - Fui eu que senti primeiro (TAGARELA, 19 de julho de 1902).

Figura 124 - *Um moço engraçado*.



Fonte: *Tagarela* (19 de julho de 1902).

Raul faz questão de contrastar a elegância, expressa em boas roupas, bons penteados, bons modos, bons perfumes, boa casa, com a persistência de um odor natural, porém socialmente constragedor[211]. O *chic* poderia ser facilmente destruído com isso. No capítulo

[211] Essa composição caricatural de Raul tem a sensibilidade de perceber um ponto fundante da imposição de um modelo de civilização, o isolamento daquilo que é considerado repulsivo. Nesse sentido, Norbert Elias (1990a, p. 128) afirma: "Repetidamente iremos ver como é caracterísitco de todo processo que chamamos de civilização esse movimento de segregação, este ocultamento 'para longe da vista' daquilo que se tornou repugnante". É inevitável, aqui, não se referir também à discussão feita por Mikhail Bakhtin (1987, p. 325) sobre o "baixo" material e corporal na obra de François Rabelais e como esse fator pode ser percebido como

anterior, o autor, usando uma linguagem mais intelectualizada e sofisticada, disse: "É que, por baixo dessa camada de civilisação e cultura, tênue e fragil, existe o animal indomavel, o animal primitivo, o animal homem..." (REVISTA DA SEMANA, 20 de março de 1904).

Todavia, esse mundo elitizado, na visão do autor, não traz apenas elementos de críticas negativas (mesmo que sutis), injustiças, mediocridades e decadência. Raul Paranhos Pederneiras pertenceu a uma família de bom poder aquisitivo, o que permitiu a ele estudar em colégios de alto nível, cursar direito, viajar ao exterior e desfrutar de privilégios culturais pouco acessíveis para a maior parte da população. Muitas de suas criações apresentam o mundo da burguesia no sentido discutido por Peter Gay (2000), como o espaço da privacidade e da segurança[212]. Nessa análise, o historiador alemão mostra uma mentalidade que atinge os setores privilegiados do mundo do Atlântico Norte e chega às regiões onde o desenvolvimento do capitalismo se deu de outra maneira, como na Rússia e na América Latina. Para isso, o autor usa obras como *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e *Anna Karenina*, de Leon Tostoi, para falar de uma mentalidade burguesa[213]. Assim, há, nas criações do caricaturista, reminiscências em que os traços de saudosismos são mais evidentes, pois mesmo naquelas anteriormente citadas, nas quais as críticas de aspectos sociais estão presentes, os elementos de um conhecimento e um prazer pelo espaço descrito podem ser localizados[214]. Em *Um genio...* (Figura 125), uma menina com ares de prodígio recita algum verso, canta ou faz qualquer tipo de gracejo infantil. Ela tem uma plateia formada por 10 homens, sete mulheres e mais dois meninos, que olham atentamente o seu pequeno espetáculo, além de um cachorro

---

um resquício existente no humor do início do século XX bem expresso na caricatura colocada acima: "A orientação para baixo é própria de todas as formas de alegria popular e do realismo grotesco. Em baixo, do avesso, detrás para a frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. Elas se precipitam todas para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro no da frente, tanto no plano do espaço real como no da metáfora".

[212] Esses elementos de uma cultura burguesa do século XIX chegaram ao Brasil e foram apropriados pelas elites locais. Uma conhecida coluna da *Revista da Semana*, chamada *Cartas de Mulher*, escrita por Carlos Malheiro Dias, sob o pseudônimo de Iracema, mostra as questões próprias do lar, da família, dos filhos, da intimidade. O modelo, sem dúvida, eram as sociedades do Atlântico Norte. Sobre esse universo afetivo e sexual burguês, Peter Gay (2000, p. 106) escreve: "No século XIX, como tempos boas razões para saber, os casais amorosos ocultavam suas vidas intimas por trás de uma cortiuna quase impenetrável de discrição. Uma irmã podia contar à outra detalhes delicados de sua vida erótica – gravidez, aborto, maneiras de encontrar um aborteiro –; um irmão podia ajudar a outro para obter livros pornográficos ou dispositivos anticoncepcionais eficientes. Mas ambos pediriam solenimentes a seu correspondente que desrtruisse as provas, e elas muitas vezes eram destruídas. Ao contrário da maioria dos casais pobres, os casais da classe média podiam fechar a porta do quarto, e a fechavam com firmeza. Há muitas coisas que jamais chegaremos a saber, e só podemos conjecturar a respeito".

[213] Peter Gay (2000) coloca Machado de Assis em sua obra para discutir a questão do ciúme e do adultério na cultura burguesa. Enquanto Leon Tostoi surge em sua análsie para tratar, em particular, dos problemas psicologizantes de sua personagem Anna Karerina (GAY, 1999b).

[214] Raul Pederneiras escreveu um texto não publicado, que, pelo título, *Eu: memórias de um altruísta*, indica um caráter autobiográfico e psicologizante, em que as referências ao seu mundo interior podem estar presentes. Segundo o *Diccionario biographico brazileiro*: "[...] já foram lidos alguns trechos no Instituto dos bacharéis em lettras" (BLAKE, 1902, p. 103).

que também assite a tudo com as orelhas em pé. Naquilo que compunha uma caricatura de costumes, o ambiente aparece cercado por objetos que, por si só, dão ao observador uma noção de onde se fala. O tema da infância é muito presente em Raul Pederneiras, e, particularmente, atraem o autor as pequenas criaturas que agem como adultas. Essa fase da vida surge como uma temporalidade muito específica que é, muitas vezes, prematuramente empurrada para as agruras da maturidade[215].

Figura 125 - *UM GENIO...*

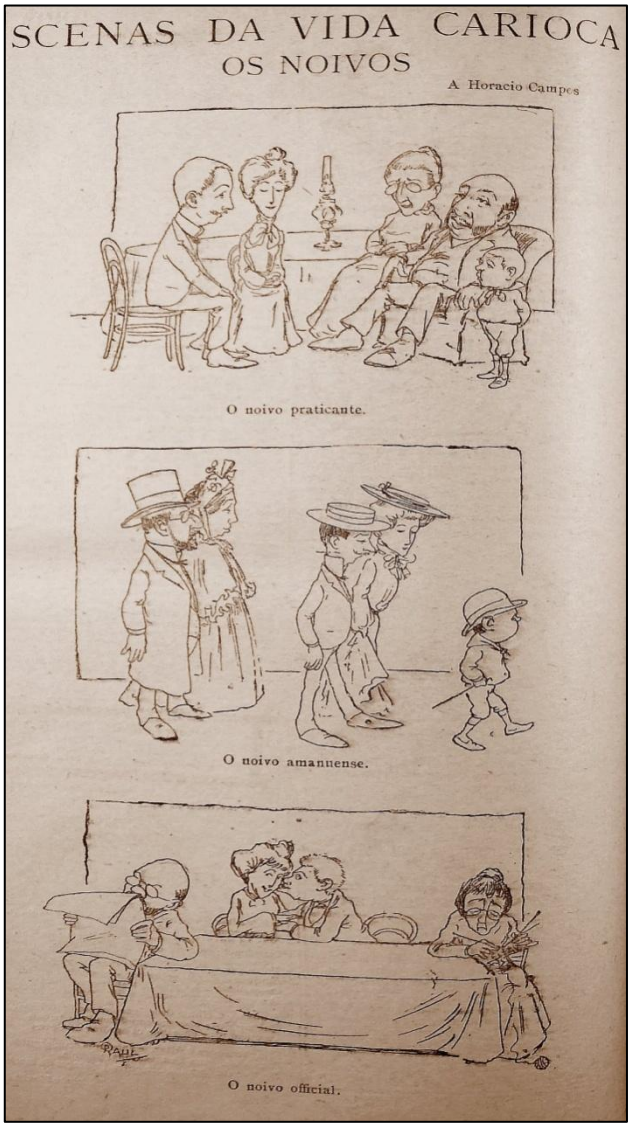


Fonte: Pederneiras (1924b, p. 31).

A família, um cenário tão caro na obra caricatural de Raul, tem, no noivado, no casamento e no amor possível decorrente dessa forma de união, um tema para as suas observações. Na criação *Os noivos* (Figura 126), ele apresenta as diferentes fases e modalidades dessa preliminar do casamento. No primeiro quadro, o diálogo com a família e o pedido; no seguinte, o noivado e o cerco familiar; e, no último, a maior chance de intimidade entre os dois apaixonados – uma intimidade vigiada, por assim dizer.

[215] Um importante indicador da temática de uma infância privilegiada, mas não sem tensões, pode ser visto nos dois volumes de seu *Scenas da vida carioca*, respectivamente publicados em 1924 e 1935.

Figura 126 - *OS NOIVOS*.



Fonte: *Tagarela* (16 de abril de 1903).

A festa no espaço de lares privilegiados reúne um conjunto amplo de pessoas. Em *O classico sofá* (Figura 127), os noivos aparecem sentados e cercados por convidados. Com detalhismo, o artista apresenta as atenções voltadas a eles, por uma parte dos que ali estão, enquanto outros eventos paralelos vão ocorrendo e pequenos grupos de diálogos vão surgindo, inclusive de duas crianças. Como na criação anterior, um pequeno e magro cachorro aparece em meio a essa agitação. Olhando do centro para as bordas da imagem, os noivos vão deixando, gradualmente, de serem os alvos da atenção principal.

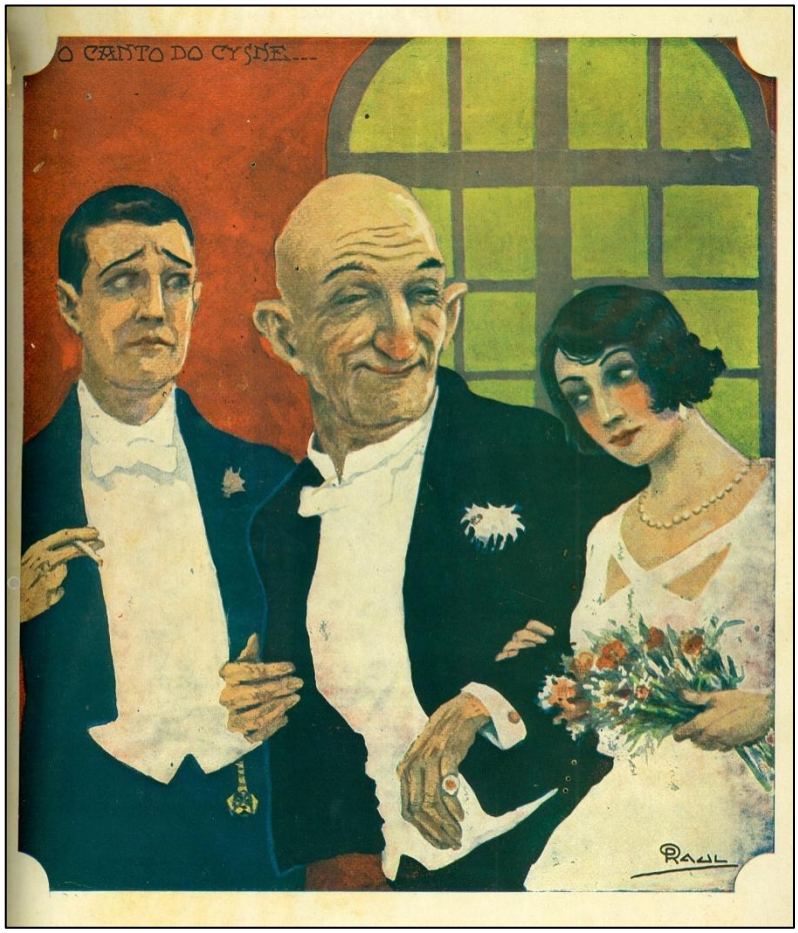
Figura 127 - *O classico sofá*.



Fonte: Pederneiras (1924b, p. 50).

Raul vê, em suas caricaturas, o casamento e o amor como filhos de seu tempo e como construções sociais. As convenções em torno deles eram muito comuns, a beleza de um dos parceiros, a idade, o sobrenome de família e outros fatores que possibilitavam esse tipo de união. Na composição abaixo (Figura 128), o autor usa a expressão *O canto do cysne...* como título e materializa o seu sentido de últimas realizações de um homem na representação do casamento entre um idoso e uma jovem. O noivo está com uma expressão facial de alegria. Ele usa um *smoking* e tem, em um dos dedos da mão esquerda, um anel, como claro indicador de sua condição econômica privilegiada. A noiva tem a tez muito clara, cabelos negros e curtos. Ela usa um vestido branco e segura um buquê. Seu constrangimento é muito evidente, o que é bem indicado por tons vermelhos em seus malares. Ao lado deles, há um jovem que expressa tristeza durante a cerimônia matrimonial. Ele, provavelmente, é um ex-namorado ou um apaixonado silencioso que percebe que sua amada está nas mãos de outro.

Figura 128 - *O CANTO DO CYSNE...*



Fonte: Pederneiras (1935, sem paginação).

Já em seus primórdios na revista *O Mercurio*, Raul e outros colaboradores dessa publicação tinham, na questão da união matrimonial, um tema a ser explorado por seus lápis. Na caricatura *O casamento* (Figura 129), o autor apresenta suas 12 modalidades. Na primeira, ele aponta uma crise nessa forma de relação "Por amor (cousa rara)". A seguir: "Marido de uma companheira", "Conveniencia", "Pelo código", "Por fraqueza", "Por habito", "Por imitação", "Por perfidia", "Por expediente", "Por inclinação", "Por gosto" e, enfim, "Por cobre" (O MERCURIO, 08 de agosto de 1898). Nota-se que Raul vê, no primeiro, a falta de amor (se desde sempre ou se como algo próprio de seu tempo, não se sabe), e, no último, o casamento por interesse financeiro, mostrando a monetarização cada vez maior dos sentimentos.

Figura 129 - *O CASAMENTO*.

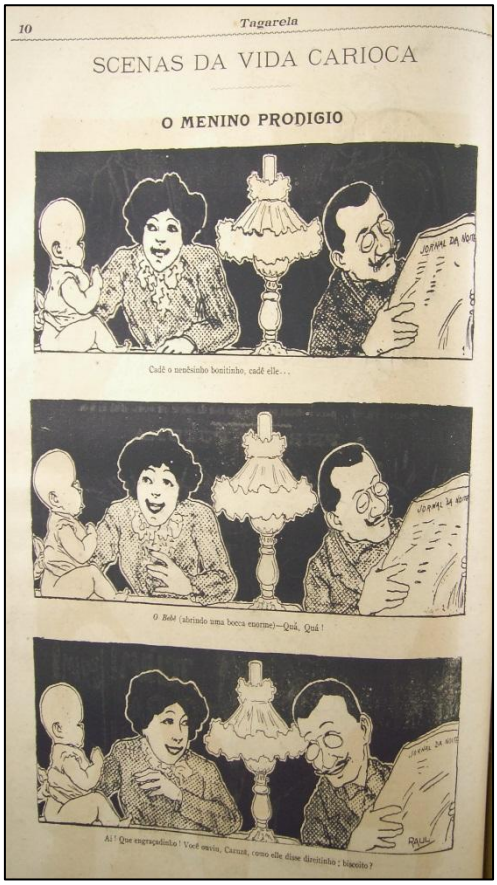


Fonte: *O Mercurio* (08 de agosto de 1898).

Nesse universo de convenções, interesses e códigos específicos que envolvem as relações do noivado e do casamento, Raul abre um espaço para a espontaneidade representada no fruto dessa união: os filhos. Seu interesse pela linguagem infantil e pelos jogos próprios dessa fase da vida já ficou evidente no capítulo II, ao serem mostradas as suas ilustrações nos livros de João Kopke (1915) e de Adolf Weisigk (1955). A relação com as crianças recém-nascidas e novas, e as expectativas que elas gerariam, especialmente, por meio da fala, podem ser registradas em três caricaturas. Na primeira, intitulada *O menino prodigio* (Figura 130), o caricaturista mostra um casal que aguarda, ansioso, as primeiras palavras do filho. "Cadê o nenêzinho bonitinho, cadê elle...?", diz a mãe carinhosa (TAGARELA, 15 de novembro de 1902). Na cena seguinte: "*O Bebê* (abrindo uma bocca enorme) - Quá, Quá!". Animada, ela diz: "Ai! Que engraçadinho! Você ouvio, Cazuza, como elle disse direitinho: biscoito!" (TAGARELA, 15 de novembro de 1902).

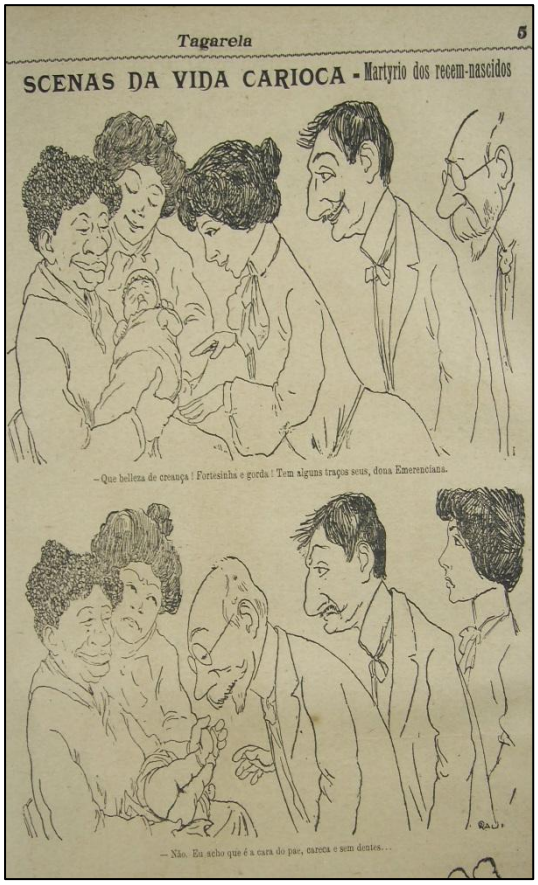
As expectativas da fala são acompanhadas pela aparência física. Em *Martyrio dos recem-nascidos* (Figura 131), a família – construída de maneira racializada, ou seja, branca com uma ama negra – cerca o bebê com uma série de observações: "- Que belleza de creança! Fortesinha e gorda! Tem alguns traços seus, dona Emerenciana" (TAGARELA, 13 de dezembro de 1902). Um dos presentes causa um desconforto ao dizer: "- Não. Eu acho que é a cara do pae, careca e sem dentes" (TAGARELA, 13 de dezembro de 1902).

Figura 130 - *O MENINO PRODIGIO*.



Fonte: *Tagarela* (15 de novembro de 1902).

Figura 131 - *Martyrio dos recem-nascidos*.



Fonte: *Tagarela* (13 de dezembro de 1902).

Em *Os meninos terriveis* (Figura 132), Raul, em um cenário parecido com o da cena anterior, família branca, criada negra e visitas, mostra as tensões em torno da fala das crianças. No caso, há um menino mimado e, ao mesmo tempo, emburrado, que é cercado de atenções por parte dos adultos. Eles insistem para que ele faça seus gracejos infantis e, ao final, se arrependem:

> - Diga uma gracinha, nhonhô, diga uma gracinha para o moço ver ...
> - Nan digo, nan quero!
> - Assim é feio, nhonhô! Diga uma gracinha, vamos, diga uma gracinha só.
> - Já disse que nan digo, nan quero!
> - Que isso, nhonhô! Não faça assim que é feio, vamos, diga uma gracinha ...
> NHONHÔ (*depois de fitar a visita alguns segundos*): melda! ...
> !!!... (TAGARELA, 13 de dezembro de 1902).

Figura 132 - *Os meninos terriveis.*



Fonte: *Tagarela* (06 de dezembro de 1902).

Esse cenário familiar, em particular o das casas das “boas famílias”, é muito presente no conjunto da obra do autor. Um mundo de coisas e convenções sociais. Como se viu logo no começo deste trabalho, Raul Pederneiras era um homem das ruas do Rio, um conhecedor dos códigos, das linguagens e das práticas ali vigentes. Essas relações que ele observava no interior da casa, em particular nas privilegiadas, estendiam-se para a rua. No sentido inverso que se viu anteriormente, quando os lugares sociais se faziam presentes na casa. Só que havia uma dinâmica diferente. Como também se viu no começo do trabalho, João do Rio analisa uma relação entre as mudanças urbanas na então capital do país e as novas modalidades amorosas, em especial o flerte. Esse foi o tema de estreia de Pederneiras, em *O Mercurio*, e

apareceria na mesma publicação, pouco tempo depois, outra caricatura com o nome de *Ao pé da lettra* (Figura 133). Nela, um senhor dirige-se a uma mulher bem mais nova: "- V. Ex. dá-me a honra...", e ela responde: "- E' cousa que não se dá, cavalheiro..." (O MERCURIO, 09 de agosto de 1898).

Figura 133 - *AO PÉ DA LETTRA*.



Fonte: *O Mercurio* (09 de agosto de 1898).

A questão das investidas amorosas por parte de homens que viam mulheres andando sozinhas pelas ruas do Rio de Janeiro como alvos fáceis deu origem a muitas discussões que envolviam o comportamento ideal diante de uma dama[216]. Em *Pela moral* (Figura 134), um casal de idosos caminha pela via pública e comenta essas atitudes:

[216] Sobre essa questão do comportamento do homem diante de uma mulher, os caricaturistas usavam o humor para tratar o assunto. Contudo, em publicações muito variadas, incluindo as revistas ilustradas, há uma preocupação séria. A *Revista da Semana* publicou um manual de boas maneiras, que ensina aos homens como cumprimentar uma dama. Ali, são mostrados cinco tipos de aperto de mão: o aperto de mão natural, o aperto de mão inglês ou *shake hand*, o aperto de mão curvo, o aperto de mão acentuado e, por fim, o beija mão (REVISTA DA SEMANA, 23 de outubro de 1904).

- Então, as taes mulheres não podem andar sosinhas na rua?
- Nem ellas, nem as outras.
- As outras?!
- Sem duvida, porque correm o risco das perseguições e galanteios pesados dos Don Juan de esquina (TAGARELA, 02 de abril de 1902).

Figura 134 - *PELA MORAL*.



Fonte: *Tagarela* (02 de abril de 1903).

Na caricatura brasileira, o tema do flerte e das observações do corpo feminino nas ruas não é uma exclusividade de Raul. Seth, em sua coletânea *Costumes cariocas* (1937), mostra as observações masculinas por meio de frases maliciosas direcionadas para mulheres que passavam em diferentes lugares da cidade. ByBy, por exemplo, faz um trocadilho hilário ao falar das nádegas e dos olhares que elas despertavam: "O que abunda não prejudica" (TAGARELA, 03 de setembro de 1903)[217]. Em boa parte das criações, seja no autor aqui analisado ou em seus pares, as investidas dos homens têm, da parte das mulheres, a

[217] Essa frase usada por ByBy foi tirada de uma parte de um poema de cunho erótico publicada em *Tagarela*: "O Recreio inda conta com Delorme, E Ella sempre alli no toco fica, O Dias Braga nada em goso enorme. *O que abunda não prejudica*" (TAGARELA, 29 de novembro de 1902).

indiferença ou o constrangimento. Contudo, na caricatura *A historia e a legenda* (Figura 135), Pederneiras mostra uma reação diferente, em que uma jovem, claramente, retribui o olhar de desejo de um personagem bem mais velho, que aparece elegatemente trajado.

Figura 135 - *A HISTORIA E A LEGENDA*.

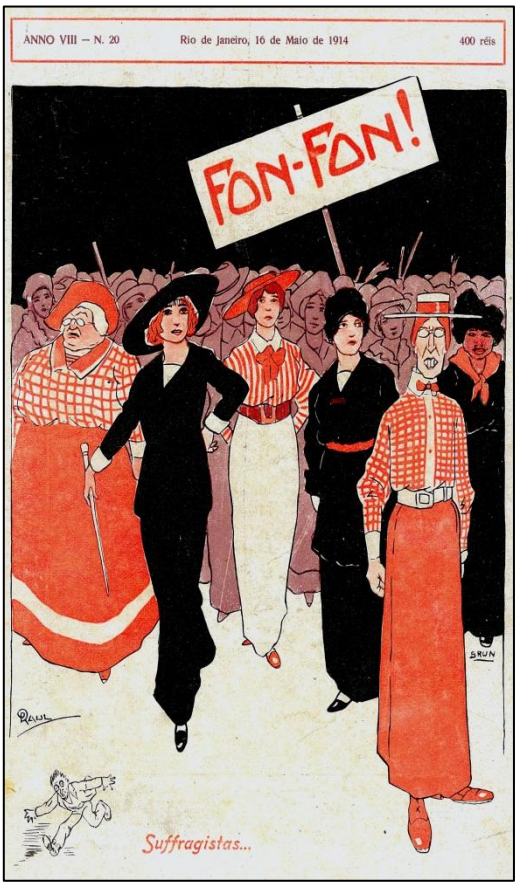


Fonte: *Fon-Fon!* (25 de abril de 1914).

Nas observações de Raul sobre feminilidade, não existem apenas as evidências de uma possível fragilidade. O autor, como um grande analista de seu tempo, via as mudanças no papel das mulheres em sociedade. Em uma de suas criações para a *Fon-Fon!*, ele fez uma homenagem às sufragistas norte-americanas (Figura 136). Em um fundo preto, Raul apresenta uma infinidade de mulheres todas com um tom acinzentado; vê-se, também, uma placa na qual aparece o nome da revista – em uma indicação clara de apoio ao movimento. Mais à frente, aparece um grupo de cinco mulheres, as quais estão coloridas e vestem roupas escuras, outras, de cor laranja misturada com branco. Uma dessas mulheres é negra e tem em seu

pescoço um lenço vermelho. Diante desse segundo grupo, há uma mulher que usa um vestido e um colete, ambos de cor laranja, uma gravata borboleta, chapéu e óculos; seus cabelos são vermelhos e seus dentes proeminentes. Pelos traços físicos, Raul quis se referir à líder feminista Susa Young Gates. O caricaturista, em outras publicações e desenhos, demonstrou uma clara simpatia por essa causa. Nesta, em particular, isso fica evidente ao compor um homenzinho, que passa despercebido pelas militantes que avançam em busca de seus direitos. Ele corre apavorado diante do que vê.

Figura 136 - *Suffragistas...*



Fonte: *Fon-Fon!* (16 de maio de 1914).

A nova mulher estaria presente em inúmeras situações de seu conjunto de caricaturas[218]. Em uma delas, com o título de *A mulher progride* (Figura 137), Raul mostra atividades caracteristicamente masculinas, passando por uma significativa mudança de perfil: "Mata mosquitos", "Academica", "Guarda noturna", "Generala", "Almiranta", "Cavalariana",

[218] O exame bastante profundo feito por este trabalho pode afirmar que Raul Paranhos Pederneiras simpatizava com a causa de igualdade entre os sexos. É claro que, em tudo que diz respeito ao autor, existem elementos que podem apontar caminhos contrários, pois, em determinadas composições, uma mulher mais tradicional era também exaltada.

"Jockey", "Gary", "Trapeira", "Carregadora", "Boxeuse", "Porteira", "Baleira", "Inventora", "Caréca", "Politica" e "Carrasca" (PEDERNEIRAS, 1935, sem paginação). Na visão dessa obra, os fatores sociais e étnicos (há uma mulher negra que aparece nesses novos papéis) seriam permeados por uma insersão maior do papel feminino. Deve-se chamar atenção para a penúltima figura. Ela é representada por uma mulher masculinizada (indumentária, cigarro na boca, chapéu), que também demonstraria esse novo desempenho da mulher no espaço público.

Figura 137 - *A mulher progride*.



Fonte: Pederneiras (1935, sem paginação).

Pederneiras, em diversos momentos, procurou mostrar aos seus leitores que a sexualidade não era uma mera contraposição de dois lados. Existiam identidades muito variadas. Mulheres que se identificavam com atitudes másculas, homens mais feminilizados, seres, dentro de um olhar tradicional, bastante indefinidos. Em *Os bons costumes* (Figura 138), ele apresenta a identidade feminina com muitos tons. No primeiro deles, há duas mulheres de mãos dadas, indicando, claramente, se tratar de um casal. A primeira lembra, pelo traço, a representação feita por ele da líder sufragista Susa Gates, a segunda tem os

cabelos curtos e usa brincos que se destacam nas orelhas. O autor as apresenta como *Os costumes fora dos costumes*. Nos desenhos seguintes, ele expõe situações para as mulheres que causavam, também, olhares curiosos no espaço público das cidades, seja por roupas, comportamentos ou por aspectos físicos.

Figura 138 - *OS BONS COSTUMES*.



Fonte: *Revista da Semana* (20 de dezembro de 1919).

Quando se tratou dessas questões, a caricatura da época procurou mostrar que as mulheres poderiam exercer um novo papel e expressar identidades sexuais múltiplas nas ruas da cidade. Já os homens, igualmente, foram redefinidos nessas produções, e aparecem, em boa parte delas, sitiados por fêmeas cada vez mais agressivas[219]. Nesse contexto, a colocação

[219] Peter Gay (1995, p. 354), em *A experiência burguesa da rainha vitória a Freud: o cultivo do ódio*, faz uma discussão sobre esse contexto e mostra que: "Denegrir uma mulher forte dizendo que na verdade ela era um homem, ou meio homem, era muito comum; o que era percebido como agressividade feminina gerava contra-ataques masculinos". Segundo o mesmo autor, um dos fatores que favoreu o feminismo foi o desenvolvimento das técnicas de impressão e o consequente crescimento das revistas voltadas para esse público (GAY, 1995, p. 310). Em *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros* (1992), no capítulo *As mulheres*, Michelle Perrot também trata do temor dos homens em relação às mulheres.

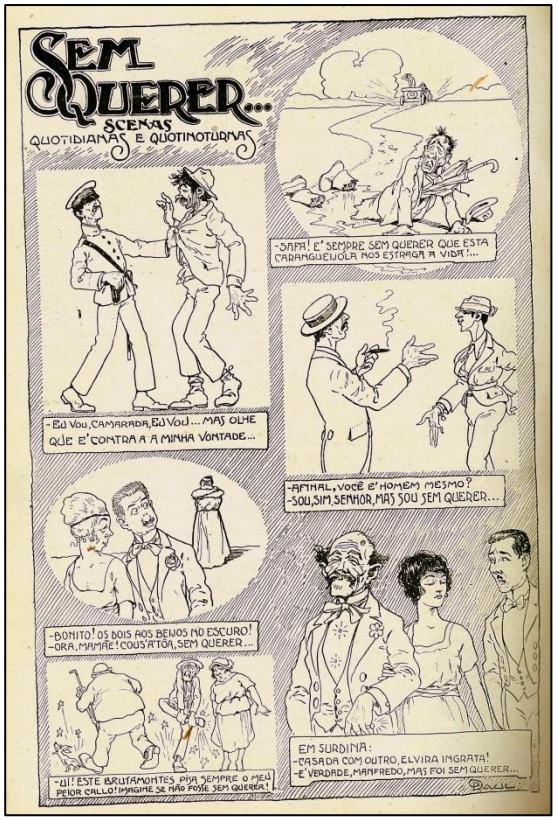
de personagens homossexuais masculinos é cada vez mais comum. Algo não exclusivo da caricatura brasileira ou carioca, mas que, em um cenário europeu, fazia-se presente com mais ênfase. John Grand-Carteret, em *Derrière* "*Lui*": L'homosexualité en Allemagne (1908), faz uma coletânea dessa temática, inspirado em um escândalo sexual que envolveu o príncipe Philipp zu Eulenburg e Kuno von Moltke. O primeiro, um político e diplomata, o outro, um general altamente conceituado. Os dois eram muito próximos do círculo íntimo do *kaiser* Guilherme II. Há traços bastante profundos de preconceitos contra a homossexualidade nessas produções, mostrando-a como doença, defeito e desvio. Os inimigos internos do governo alemão fizeram uso do escândalo para atacar os nobres, enquanto os inimigos externos usaram o episódio como parte da propaganda antigermânica, em um momento de acirramento das tensões internacionais, que levariam ao conflito iniciado em 1914.

Na produção de Raul sobre essa temática, há um olhar para a mudança de costumes. Não que o autor entendesse que a homossexualidade fosse algo atual[220]. Porém, ele notava a sua presença cada vez maior e de maneira explícita nos espaços públicos da capital do país. Essas composições não são moralistas ou denuncistas, mas exploram as situações inusitadas diante das visões mais tradicionais do que deveria ser a conduta masculina. Em *Sem querer... Scenas quotidianas e quotinoturnas* (Figura 139), Raul exibe várias situações em que a intencionalidade não estava, aparentemente, colocada, seja em um atropelamento, em uma abordagem policial, no flagrante de uma sogra sobre um casal, em uma pisada no rabo de um cachorro, na traição e, como interessa à analise aqui colocada, na opção sexual. Nesta última, um personagem com chapéu, casaco e um charuto entre os dedos, indaga outro, que usa roupas justas e um chapéu bastante pequeno: "Afinal, você é homem mesmo?" (PEDERNEIRAS, 1924b, p. 51). O outro responde: "Sou, sim senhor, mas sou sem querer" (PEDERNEIRAS, 1924b, p. 51). Em *O androgyno* (Figura 140), um rapaz com um estilo de vestimenta semelhante ao do personagem anterior quer mostrar um ato de coragem, no contexto da Primeira Guerra, diante de duas moças com quem ele conversa, mas logo é tratado com graça: "- Se vier a guerra, meninas, serei um centurião!", e elas retrucam: "- Vê-se logo ela *centura*" (D. QUIXOTE, 16 de maio de 1917).

[220] A pesquisa *As "outras" cariocas: interpelações, experiências e identidades homoeróticas no Rio de Janeiro: séculos XVII ao XX* (2007), de Carlos Figari, discute as várias dimensões das identidades homoeróticas no Rio de Janeiro. Dentro do recorte desta tese, uma das questões mais interessantes que o autor explora são as profissões que eram consideradas típicas deles: "Também podiam usar pó-de-arroz, carmim, maquiagem e perfumes e fazer penteados extravagantes. Muitas vezes os 'efeminados' se distinguiam em certas profissões consideradas "típicas" – como de fato desde antigamente ocorria –, tais como cabeleireiros, alfaiates e costureiros, floristas, engomadores, atores, bailarinos..." (FIGARI, 2007, p. 296).

O artista percebia identidades sexuais que se tornavam mais corriqueiras no Rio de Janeiro de então. Elas acenavam para importantes mudanças de costumes e davam à sua obra algo que, em boa parte de sua vida, o inspirou: a diversidade.

Figura 139 - *Sem querer... Scenas quotidianas e quotinoturnas.*



Fonte: Pederneiras (1924b, p. 51).

Figura 140 - *O ANDROGYNO*.



Fonte: *D. Quixote* (16 de maio de 1917).

É necessário frisar que o tema da sexualidade no mundo urbano permeou muitas linguagens artísticas do autor. Como se viu no capítulo II, seus versos de juventude trazem muito desses aspectos em homenagens feitas para as suas possíveis amadas. Em 1922, por exemplo, ele fez um desenho de capa de um livro de versos eróticos, chamado *Sensações*, escrito pelo jornalista Eduardo Faria, sob o pseudônimo de Regina Alencar[221]. Raul Pederneiras observava com grande acuidade esse universo. Ele via o desejo sexual como algo

[221] Segundo o *Dicionário crítico de autoras brasileiras*, de Nelly Novaes Coelho (2002, p. 557): "REGINA ALENCAR - Nome literário adotado pelo jornalista e poeta baiano Eduardo Faria, ao publicar o livro de poemas Sensações (Salvador, julho/1922). Essa mistificação do autor, atribuindo a autoria desses poemas 'ousados' uma mulher bonita (cujo retrato estampado na capa, feita por Raul Pederneiras, foi tirado de um cartão-postal), acaba se torando um rumoroso escandalo literário que, ultrapassando as fronteiras da Bahia, vai agitar o Rio de Janeiro. Osório Duque Estrada, escandalizado, escreve, no Jornal do Brasil, uma crítica contra a poesdia amlsã de Regina Alencar; provoca a defesa de Moacir de Almeida (A rua) e com isso transforma o livro em grande sucesso (em menos de um mês se esgota a edição de 4.000 exemplares, façanha que, mesmo em nossos dias, é quase impossível acontecer...)".

que estava sempre cruzando fronteiras. Isso fica muito evidente na criação *A variação da edade* (Figura 141), que mostra o desenvolvimento de um homem – de classe social privilegiada, como evidencia a sua indumentária – que, quando bebê, se amamenta com uma ama; mais tarde, percebe as curvas dos corpos de uma mulher mais velha, muito bem trajada, e de uma criada; com o passar do tempo, procura garotas próximas de sua idade; com a chegada da vida adulta, ele conquista o equilíbrio, casa-se e como deixa transparecer o gestual e o cigarro entre os lábios, na cena seguinte, conversa com quem parece ser sua esposa (em um sinal claro de crise na relação); por fim, ele, já idoso, anima-se diante de uma pequena garota, infinitamente mais jovem. A demarcação de privilégios de classe social é evidente nessa caricatura – uma noção de sexualidade burguesa bastante clara[222]. Ao lado disso, há uma racialização evidente, pois a ama de leite e a criada são representadas por uma mulher negra e uma mulata, respectivamente.

Figura 141 - *A VARIAÇÃO DA EDADE*.



Fonte: *Fon-Fon!* (25 de abril de 1914).

Essa vida urbana das ruas do Rio de Janeiro trazia a possibilidade de ver de perto elementos muito instigantes do comportamento em sociedade. A rua democratizava muitos aspectos, mas, ao mesmo tempo, mantinha um conjunto de convenções sociais e,

[222] Em *A experiência burguesa da rainha vitória a Freud: a educação dos sentidos* (1999a), Peter Gay demarca historicamente o mundo burguês por meio de suas maneiras de sentir e pela sua sexualidade.

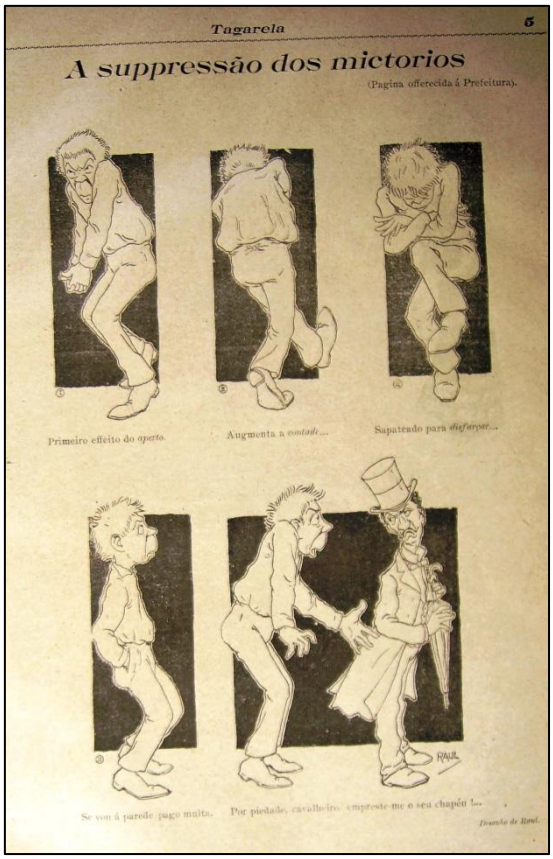
consequentemente, desigualdades bem evidentes. Os comportamentos passavam por um conjunto de normas não escritas que tinham um peso muito grande diante daqueles que ali estavam. As posturas, as palavras, as maneiras de se dirigir às pessoas, as saudações têm um significativo papel na construção da autoiamgem de indivíduos e da cidade em que pretendiam morar.

A caricatura *A suppressão dos mictorios* (Figura 142) mostra o esforço de um personagem em adaptar-se aos padrões de comportamento de uma cidade civilizada. Ele não pode urinar nas paredes voltadas para as ruas, pois seria multado. Resta, assim, se contorcer e segurar as suas necessidades fisiológicas: "Primeiro effeito do *aperto*", "Augmenta a vontade...", "Sapateando para *disfarçar*...", "Se vou á parede pago multa..." (TAGARELA, 05 de julho de 1902). Por fim, resta apelar para um homem elegante que passa diante do personagem: "Por piedade, cavalheiro, empresta-me o seu chapéu!..." (TAGARELA, 05 de julho de 1902).

Em *A cortezia* (Figura 143), a atitude da saudação nas ruas mostra como esse singelo gesto ganha tons de importância por conta da intensidade com a qual se cumprimenta as pessoas. Ela mostra a relevância social de quem é saudado[223]. O personagem central é um homem elegantemente trajado, que tem, do lado esquerdo do desenho, um cão que acompanha todos os seus movimentos. No primeiro quadro, um homem humildemente vestido lhe dirige um cumprimento e ele responde de maneira pouco atenciosa, sem sequer mexer os braços e as maõs: "Viva..." (TAGARELA, 08 de outubro de 1903). Na seguinte, um homem físicamente parecido e com vestimenta semelhante (com exceção da begala), lhe saúda e tem uma resposta mais longa que a anterior: "Adeus, ó coisa!" (TAGARELA, 08 de outubro de 1903). Na última, o personagem central toma a iniciativa para cumprimentar o transeunte. Este é um homem gordo que usa cartola, casaco, gravata borboleta e uma bengala (Raul destaca o anel que brilha em seus dedos). Diferentemente dos outros dois quadros, o personagem principal revela o seu lado bajulador: "Oh, Sr. Conselheiro, como tem passado Vossa Excellencia?" (TAGARELA, 08 de outubro de 1903).

[223] Raul Pederneiras era, na construção de suas obras humorísticas, muito atento aos detalhes do comportamento em sociedade e, naquilo, ele tentava ver o todo. "O historiador dos costumes" vai na direção dessa análise de Clifford Geertz (2008, p. 5): "É tudo que há a respeito: uma partícula de comportamento, um sinal de cultura e – *voilà!* – um gesto".

Figura 142 - *A supressão dos mictorios*.



Fonte: *Tagarela* (05 de julho de 1902).

Figura 143 - *A CORTEZIA*.



Fonte: *Tagarela* (08 de outubro de 1903).

As regras sociais e tudo o que as acompanhavam preocupavam Raul Pederneiras. O estilo de caricatura de costumes deu ao autor a chance de expressar os valores que mesclavam a superficialidade que os modos urbanos impunham às pessoas. Ele via uma tensão entre as antigas formas de relacionamentos que remontavam ao século XIX diante dessas novas práticas de um Rio que se civilizava. A impossibilidade de uma cidadania que atingisse grande parte da população dava aos símbolos de ostentação social um valor dos mais significativos de inserção e domínio real ou imaginário de privilégios[224]. A posição social, étnica e educacional e as vantagens políticas são banhadas em uma rede de símbolos que envolviam a manipulação de um conjunto de poderes que mesclavam o conhecimento (em particular o jurídico) e a força de impor vontades ao restante da sociedade. Em *Sobrados e*

[224] A descrição que Lima Barreto (2005, p. 47) faz sobre a sociedade fictícia da Bruzundanga cabe, com grande precisão, para discutir esse contexto: "É deveras difícil dizer qualquer coisa sobre a sociedade da Bruzundanga. É difícil porque lá não há verdadeiramente sociedade estável. Em geral, a gente da terra que forma a sociedade, só figura e aparece nos lugares do tom. Os nomes mudam de trinta em trinta anos, no máximo. Não há, portanto, na sociedade do momento tradição, cultura acumulada e gosto cultivado em ambiente propício. São todos arrivistas e viveram a melhor parte da vida tiranizados pela paixão de ganhar dinheiro, seja como for. Os melhores e os mais respeitáveis são aqueles que enriqueceram pelo comércio ou pela industria, honestamente, se é possível admitir que se enriqueça honestamente".

mucambos: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil (1951), Gilberto Freire mostra uma geração de jovens bacharéis que têm, na sua origem familiar, o passado de domínio rural e de suas práticas. O título de doutor na criação de um *status* social no país passou a ter um papel fundante. Na literatura brasileira da época em que Raul estava no auge de sua produção, houve a criação de um imenso rol de personagens que encarnam esse tipo. De um negro de origem humilde, como o advogado Praxedes, de *Clara dos Anjos*, de Lima Barreto, até o médico Pedro e o advogado Paulo, brancos da elite carioca, da obra *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis. Na caricatura *O titulo chronico e popular* (Figura 144), Raul apresenta um cenário urbano em que várias pessoas transitam de um lado para outro. Há um trabalhador que varre a rua, outro que passa com uma pasta em baixo do braço, uma mulher que passeia com uma criança, outra que vende jornais, um policial que conduz um homem, um cachorro que vagueia, entre outros. Como ponto principal da criação, há um personagem de roupas formais, com chapéu, segurando um guarda-chuva, que chama por um deles: "- Psíu! Ó Zé!... Ó Aquelle!... Ó coisa!..." (PEDERNEIRAS, 1924b, p. 38). Ninguém responde. Por fim, ele tenta um nome mais chamativo e honroso: "- Ó "Doutor!"..." (PEDERNEIRAS, 1924b, p. 38). Todos, sem exceção, olham para ele (PEDERNEIRAS, 1924b, p. 38)[225].

[225] Mais uma vez, Lima Barreto é de grande relevância na análise dos valores sociais do Brasil do final do século XIX e das décadas iniciais do século XX. Na Bruzundanga, o título de doutor era a encarnação do privilégio: "O título de 'doutor', anteposto ao nome, tem na Bruzundanga o efeito do 'dom' em terra de Espanha. Mesmo no Exército, ele soa com todo seu prestígio nobiliárquico. Quando se está em face de um coronel com curso de engenharia, o modo de tratá-lo é matéria de atrapalhações protocolares. Se só se chama *tout court* – doutor Kamisão – ele ficará zangado porque é coronel; se se designa unicamente por coronel. Ele julgará que seu interlocutor não tem em grande consideração o seu título universitário-militar. Os prudentes, quando se dirigem a tais pessoas, juntam os dois títulos, mas há ainda aí uma dificuldade na precedência deles, isto é, se se devem designar tais senhores por 'doutor coronel' ou 'coronel doutor'. Está aí um problema que deve merecer acurado estudo do nosso sábio Mayrinck. Se o nosso grande especialista em coisas protocolares resolver o problema, muito ganhará a fama da inteligência brasileira. Quanto aos costumes, é isto que se observa em relação à nobreza doutoral. Temos, agora, que ver no tocante às leis. O nobre tem prisão especial, mesmo em se tratando dos mais repugnantes crimes. Ele não pode ser preso como qualquer do povo. Os regulamentos rezam isso, apezar da Constituição etc., etc. Tendo crescido imensamente o número de doutores, eles, os seus pais, sogros etc. trataram de reservar o maior número de lugares do Estado para eles. Capiciosamente, os regulamentos da Bruzundanga vão conseguindo esse *desideratum*" (BARRETO, 2005, p. 22).

Figura 144 - *O titulo chronico e popular*.



Fonte: Pederneiras (1924b, p. 38).

As ruas revelavam muito sobre o comportamento dos brasileiros, na visão de Raul. As permanências de relações de pessoalidade que marcaram a formação histórica do país eram percebidas no cotidiano pelo autor. Posição social, sobrenome, prestígio, quem sou, a quem sou ligado são elementos próprios desses aspectos. Na caricatura *O orgulho indigena* (Figura 145), o autor compõe dois personagens bem diferentes para mostrar a penetração desses valores. O primeiro é negro, magro, usa roupas simples, está com um chapéu desgastado e fuma um cigarro de palha. Já o segundo é branco, gordo, usa roupas mais elegantes e um chapéu novo, e lê um jornal, mostrando-se letrado. Os dois andam distraídos pela rua e, de repente, se chocam: "Voce não enxerga, *seu* coisa?", pergunta o primeiro (TAGARELA, 1º de março de 1902). O outro responde: "Mas quem mandou você estar parado no meio da rua, seu bruto..." (TAGARELA, 1º de março de 1902). Diante dessas frases, os dois reagem em

uníssono: "OS DOIS (*ao mesmo tempo*) Você não sabe com quem esta fallando!..." (TAGARELA, 1º de março de 1902)[226].

Figura 145 - *O ORGULHO INDIGENA.*



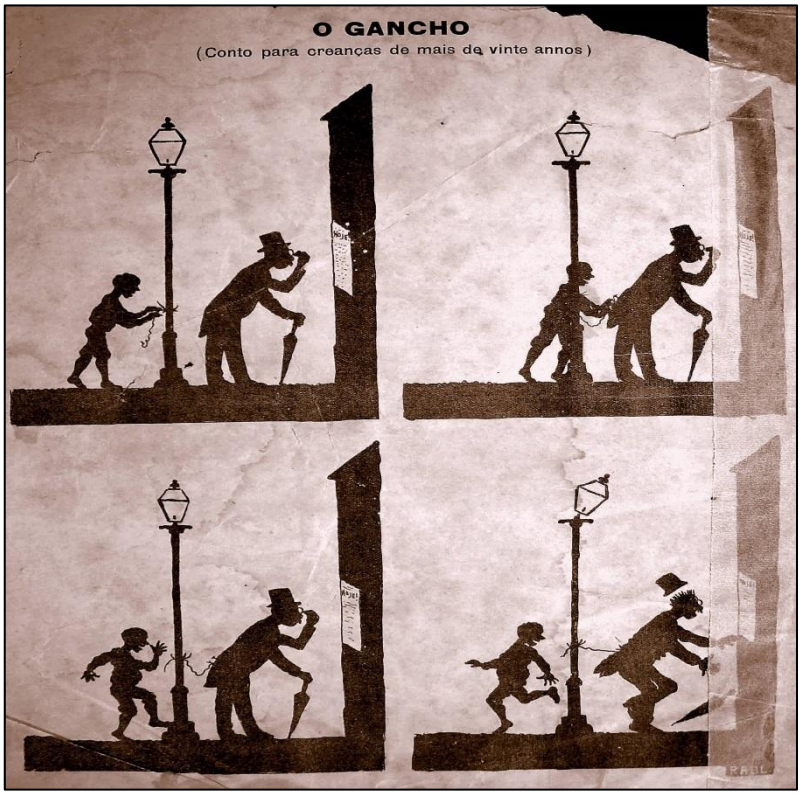
Fonte: *Tagarela* (1º de março de 1902).

Esses códigos de conduta urbanos, aos quais diferentes homens e mulheres aderiam, quebravam a possibilidade de uma espontaneidadede nas relações sociais. Isso tem um contraponto muito usado pelo autor em suas criações, que era o espírito infantil presente nas ruas. Esse tema surge em diferentes momentos de sua carreira artística e intelectual. A já citada ilustração do livro de João Kopke (1915), a seção infantil *Raulino*, na *Revista da Semana*, e as muitas caricaturas nas quais as crianças aparecem no espaço de lares burgueses, protegidas e sob o cuidado de amas. Nas ruas, Raul mostra crianças que desde cedo têm de

[226] No capítulo *Sabe com quem está falando*, no livro *Em carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro* (1997), Roberto da Matta analisa essa frase como sendo tipicamente nacional. Ele a vê penetrando em distintos setores sociais e mostra que ela representa uma manifestação de poder.

sobreviver e se tornarem adultas antes do tempo. Esmolando ou trabalhando, mas também brincando, fazendo artes e dialogando com os mais velhos[227]. Suas primeiras criações em *O Mercurio* têm a presença dessa temática. Com o título *O gancho (Conto para creanças de mais de vinte annos)* (Figura 146), ele mostra a contradição de ser um adulto representando meninos. Em quatro quadros, ele apresenta a travessura de um pequeno personagem que amarra uma cordinha a um poste, e, em seguida, coloca um gancho ligado a essa cordinha no paletó de um homem bem-vestido e distraído, que se espanta ao perceber a armadilha criada pelo diabrete.

Figura 146 - *O GANCHO (Conto para creanças de mais de vinte annos).*



Fonte: *O Mercurio* (15 de outubro de 1898).

Em *Quando não se espera (Conto sem texto)* (Figura 147), mais uma vez, um endiabrado escolhe uma vítima nas ruas para as suas traquinagens. Desta vez, um homem usando muletas está parado na rua, quando, de repente, um garoto vem pelas suas costas e o cutuca com um galho por duas vezes. Eis que ele se vira para trás e é desafiado com caretas e

[227] Além de suas obras caricaturais em revistas e jornais, em que uma infância pobre, muitas vezes, aparece como parte da vida no Rio de Janeiro, o seu *Scenas da vida carioca* de 1924 e 1935, tem composições nesse sentido.

gestos provocativos, mas, surpreende o seu pequeno agressor ao abandonar uma das muletas e persegui-lo, tendo, em uma das mãos, a outra como uma arma.

Figura 147 - *QUANDO NÃO SE ESPERA (CONTO SEM TEXTO).*



Fonte: *O Mercurio* (19 de novembro de 1898).

As travessuras infantis – mesmo que desagradáveis – quebravam, na ótica de Raul, as regras de condutas nas ruas e, ao mesmo tempo, impunham um nível de espontaneidade. Outro fator que se apresenta da mesma maneira na obra do autor é a pobreza urbana, marcada pela mendicidade e pela presença das classes subalternas em lugares que não eram considerados os seus. No capítulo I, viu-se isso na conduta daqueles que dormiam nas ruas e eram combatidos pela polícia. Aqui, a consciência social e política do autor entra em choque com os valores vigentes no Brasil dos anos em que manteve a sua atividade enquanto artista. Pode-se dizer que os pobres e excluídos dizem as "verdades" em suas criações. Raul, como se viu nos capítulos anteriores, foi um grande crítico social e político – mesmo, em determinados momentos, com traços de simpatias pela ordem instituída. Contudo, a imagem do homem do povo não estava apenas ligada ao aspecto crítico diante das injustiças das quais era vítima. Raul mostra o que ele via como preguiça, conformismo e distância diante das questões fundamentais das lutas que ali se desenvolviam. Entre tantas, dentro dessa linha de análise, há

a criação *Os grandes projectos* (Figura 148), na qual um homem, aparentando extremo desamparo na forma de se vestir e na postura física, questiona (tendo uma interrogação na orelha, algo comum em muitos de seus desenhos) o que será dele diante das reformas que ocorriam no Rio de Janeiro: "Vão alargar as ruas e fazer avenidas na cidade! De modos que fico serm becco onde poder dormir!..." (TAGARELA, 05 de fevereiro de 1903).

Figura 148 - *Os grandes projectos.*

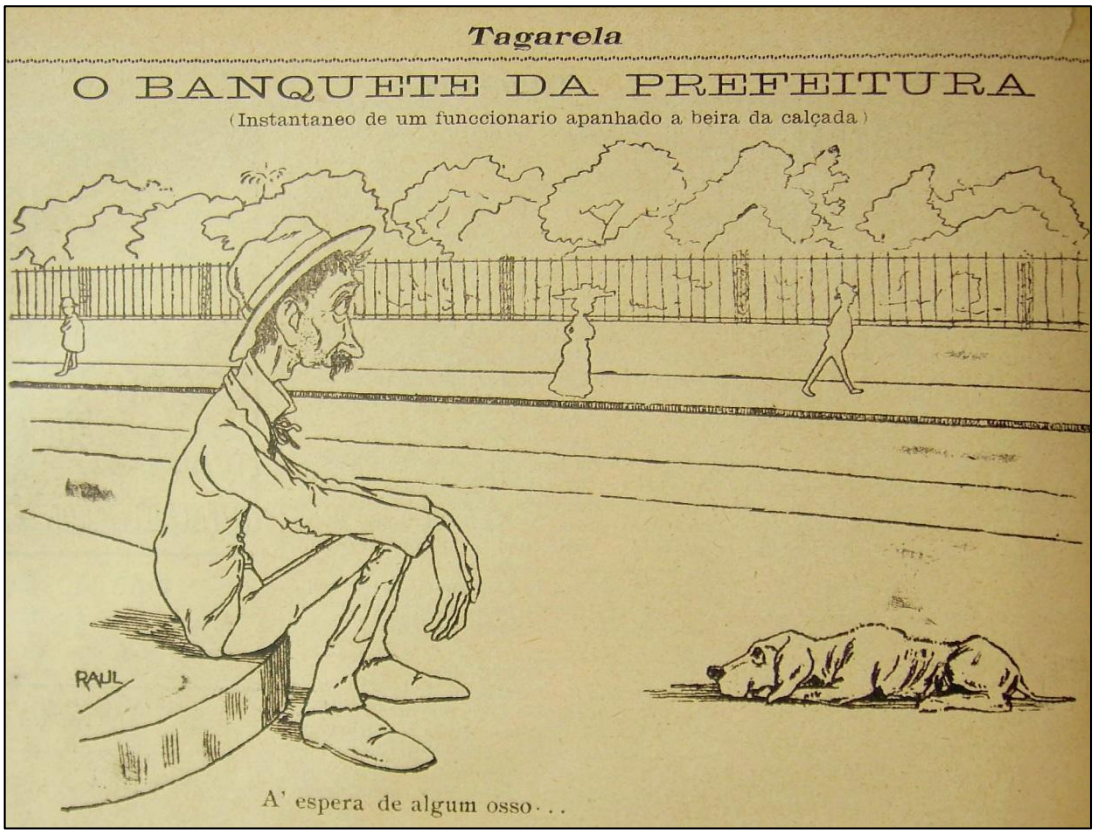


Fonte: *Tagarela* (05 de fevereiro de 1903).

A ideia da miséria urbana relacionada ao poder político, seus abusos e privilégios, aparece na caricatura *O banquete da prefeitura (Instantaneo de um funcionario apanhado a beira da calçada)* (Figura 149). Um homem bastante magro, branco e de bigode, usando roupas velhas e um chapéu esfarrapado, é, na composição, um trabalhador do baixo escalão do funcionalismo municipal. Ele tem, perto de si, um cão que participa de sua miséria. Seu olhar se dirige para a sede do poder municipal, onde está ocorrendo um banquete. Diante de

sua situação social e econômica, resta somente ficar "A' espera de um osso", como coloca a legenda (*TAGARELA*, 23 de agosto de 1902).

Figura 149 - *O BANQUETE DA PREFEITURA (Instantaneo de um funcionario apanhado a beira da calçada).*

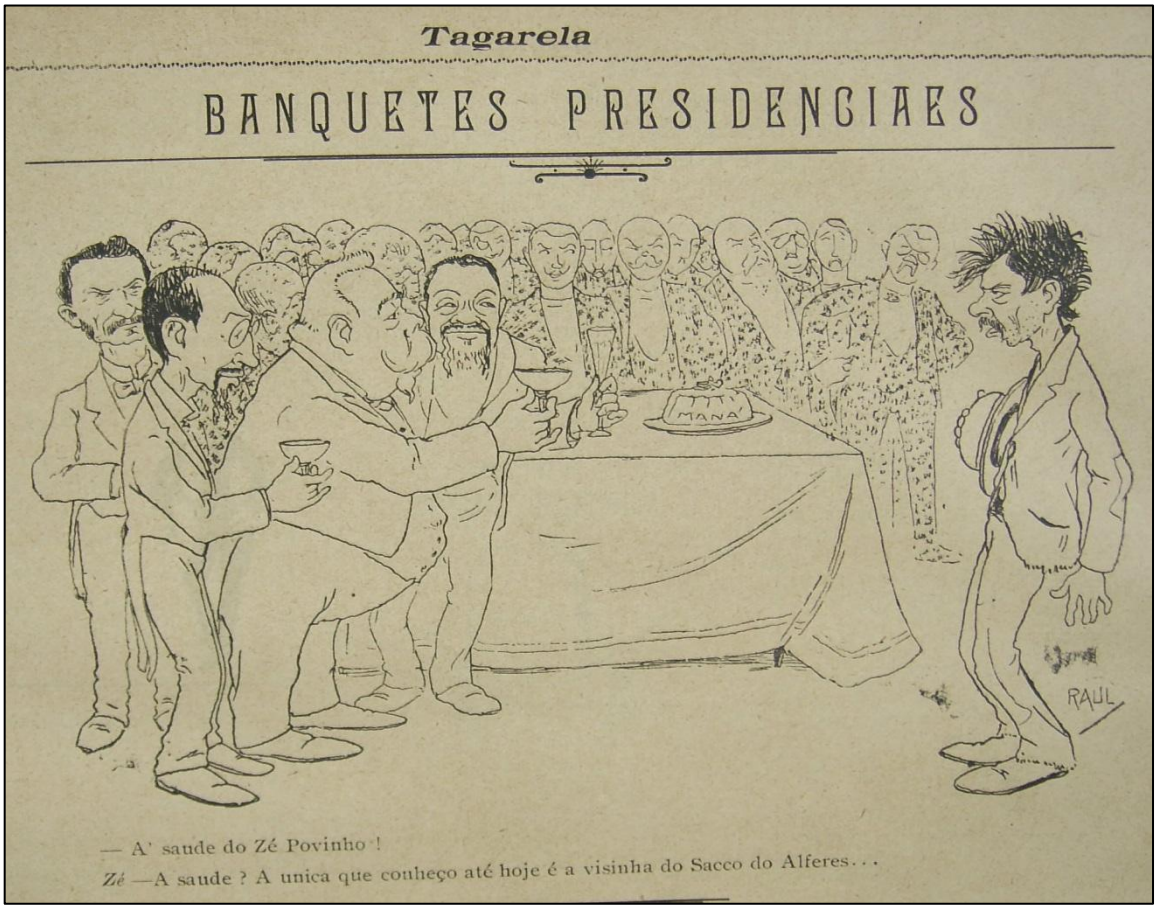


Fonte: *Tagarela* (23 de agosto de 1902).

Já em *Banquetes presidenciaes* (Figura 150), um personagem parecido com o anterior aparece dentro de uma festa. Lá, ele fica diante dos principais homens da elite política brasileira: Rodrigues Alves, Barão do Rio Branco, Campos Sales e José Leopoldo Bulhões. Ao fundo, aparecem outros homens bem-vestidos e todos com respeitáveis bigodes (como pedia o modelo de masculidade, respeito social e maturidade da época[228]). O *Zé Povinho* destoa dos outros presentes pelas suas roupas e postura corporal (indicando cansaço e desgaste). O Barão o recebe com um alegre cumprimento: "A' saude do Zé Povinho!", e ele responde: "Saude? A única que comnheço ate hoje é a vizinha do Sacco do Alferes..." (TAGARELA, 18 de outubro de 1902).

[228] Esse padrão permeava diferentes setores sociais. Sílvia Capanema Pereira de Almeida (2010, p. 97), por exemplo, observa a construção de um modelo de masculinidade entre os marinheiros brasileiros do início do século XX: "Certos traços físicos, como os pelos, o bigode e a barba podiam evocar, por um lado, o acesso à idade adulta e, por outro lado, o fato de ser reconhecido como homem viril".

Figura 150 - *BANQUETES PRESIDENCIAES*.



Fonte: *Tagarela* (18 de outubro de 1902).

No *Banquete do Casino* (Figura 151), Raul mostra, mais uma vez, o Zé maltrapilho e raquítitico diante da vida nababesca dos grupos dominantes. Desta vez, ele observa os privilégios materializados na segurança diante do local onde comidas e bebidas eram fartamente experimentadas. A quantidade de guardas municipais ao redor leva-o a afirmar: “Livra! que digestão difficil!...” (TAGARELA, 22 de novembro de 1902). Ao fundo, observa-se uma quantidade de curiosos vendo a chegada dos convidados. Há uma fileira bastante signicativa de policiais. O Zé é observado com pouca simpatia por um deles.

Figura 151 - *NO BANQUETE DO CASINO*.



Fonte: *Tagarela* (22 de novembro de 1902).

Diante da segurança pública, o Zé, em outra composição do autor, intitulada *As promptidões* (Figura 152), é identificado como Zé Pagante. O personagem se questiona como há tanta segurança em relação ao povo. No sentido aqui pensado, ele, como contribuinte, acabava pagando para ser colocado sob suspeita e reprimido. Aproveitando a sua habilidade com as palavras e brincando de maneira bastante séria, a legenda diz: "E' isso. Promptidão p'ra aqui, promptidão p'ra ali com receio da minha pessoa... e positivamente ninguem anda mais *prompto* do que eu" (TAGARELA, 30 de agosto de 1902). As palavras *promptidão* e *prompto*, no sentido construído pelo caricaturista, referem-se, respectivamente, à noção de alerta militar e policial e à falta de recursos financeiros.

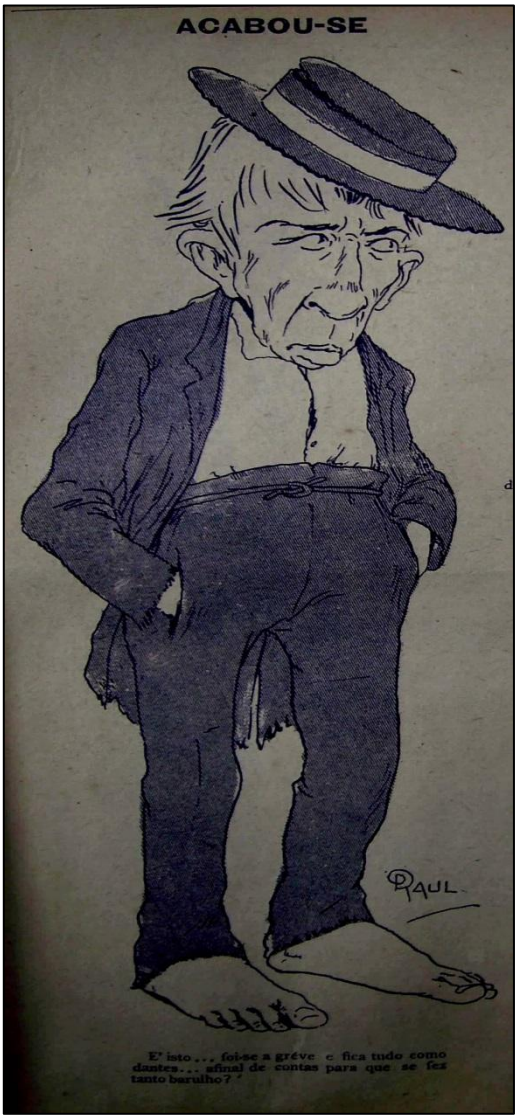
Figura 152 - *AS PROMPTIDÕES.*



Fonte: *Tagarela* (30 de agosto de 1902).

No contexto da greve de agosto de 1903, Raul observou a pobreza urbana distante das grandes discussões políticas, como na criação *Sublime ignorancia*, vista no Capítulo III (Figura 63). Esse tema apareceria em outras composições dentro daquele contexto. Isso mostra, entre outras coisas, a preocupação do autor com a questão social no Brasil do nascente século XX. Em *Acabou-se* (Figura 153), isso fica evidente quando o personagem aparece com os traços marcantes de pobreza expressos nas roupas, no chapéu e nos pés descalços. Raul foi preciso ao desenhá-lo com um olhar ressabiado e os lábios expressando dúvidas, além da cabeça um pouco baixa. Suas observações reforçam a imagem da grande massa de brasileiros distantes das decisões do poder e não tendo como mudar a sua própria situação: "E' isto... foi-se a gréve e fica tudo como dantes afinal de contas para que se fez tanto barulho?" (TAGARELA, 29 de novembro de 1902).

Figura 153 - *ACABOU-SE.*



Fonte: *Tagarela* (29 de novembro de 1902).

A pobreza urbana aparece na produção caricatural de muitos artistas da época como uma presença incômoda em uma cidade que se pretendia civilizada. Os pobres, com suas palavras, vestimentas, fuga dos padrões higiene, ação e inação, "desaceleravam" o progresso. A obra de Raul, em particular, é muito voltada à discussão do tempo, dos ritmos e dinâmicas sociais, e isso fica evidente na composição *Na rua do Ouvidor* (Figura 154), na qual um homem deitado de bruços tem, perto de si, dois guardas. O primeiro comenta: "Conheço esse typo, é frequez nocturno das calçadas da rua Senhor dos Passos" (TAGARELA, 14 de junho de 1902). O outro, em seguida, responde: "Deixa-o dormir, aqui não há perigo, não passa carro" (TAGARELA, 14 de junho de 1902). Vale a pena observar que essa criação foi desenhada quase na mesma época de duas importantes caricaturas do autor vistas na primeira parte deste trabalho, que são *Ordens rigorosas* (Figura 3) e *Não pode!* (Figura 4). No entanto,

ali, o poder público, representado nos guardas, age de maneira dura e intolerante. Aqui, há uma complacência com a miséria do morador de rua. Pederneiras vê atitudes sociais múltiplas diante da complexidade do cenário.

Figura 154 - *Na rua do Ouvidor*.



Fonte: *Tagarela* (14 de junho de 1902).

Esse espaço das ruas onde os necessitados transitavam com mais liberdade, se expressavam e, conscientemente ou não, questionavam os valores instituidos, mostram as divisões que marcavam o país nos momentos nascentes da República. Na caricatura *A jogatina* (Figura 155), Raul Pederneiras denuncia os dois tipos de tratamento recebidos por pobres e ricos no que diz respeito às praticas de jogos de azar. Os primeiros, nas ruas e botecos, os outros, nas casas de jogos de alto valor, que as autoridades sabiam que existiam, mas, não reprimiam:

> Não contando com a parada sportiva e loterica que tem cobertores nas leis, possue a terra carioca, entre outros generos:
>
> A vermelhinha, o dado, o sete e meio e trapaças adjacentes, exercitadas á luz meridiana e perseguidas pela policia.
> O chronico e indomavel jogo do bicho, que é praticado em larga escala em todas as esquinas e por processos imperceptiveis. Perseguido de vez em quando pela policia.

> O bacarat, a roleta e outras nobrezas da jogatina, praticadas em grosso modo pelo grosso dos grandes homens, potentados e seus satelites. A estes a policia faz vista grossa e vae andando seu caminho...
> Porque? (TAGARELA, 14 DE JUNHO DE 1902).

Figura 155 - *A JOGATINA.*



Fonte: *Tagarela* (14 de junho de 1902).

A indagação de Raul respalda a sua posição de crítico social, reforçando inúmeros exemplos colocados ao longo deste trabalho. Mas as divisões sociais vistas por ele podem também ser acompanhadas por outras. Ele iniciou a sua carreira 10 anos após a Abolição da Escravatura, e os personagenas negros em sua produção são bastante significativos. Apesar de, em muitos momentos, Raul seguir o padrão de outros de seus contemporâneos caricaturistas. Por exemplo, os seus Zé Povo eram quase majoritariamente brancos (como os dos exemplos acima e outros que podem demonstrar isso). Em processos históricos, como na Revolta dos Marinheiros, ele fechou com o discurso de marginalização e criminalização dos rebelados – negros e mulatos em sua maioria –, e, em suas criações caricaturais, há um lugar do negro como figura subalterna. Contudo, um exame profundo em sua obra poderá revelar um Raul que foi além das questões colocadas e que quebrou padrões. É possível encontrar criações de sua autoria em que há um desafio ao discurso hegemônico do preconceiro racial

em diferentes espaços da sociedade brasileira. Além disso, há muitos exemplos de inversões de posições sociais e nivelamento com os brancos. Faz-se importante examinar essas tendências do autor.

Raul Pederneiras, em *O Mercurio*, apresenta um casal de negros com roupas de gala (Figura 156). O homem chama a sua companheira para dançar polca: "- Vancê sabe porká?", e ela responde: "Uê, gentes! Si eu subesse porká pokaria" (O MERCURIO, 22 de julho de 1898). Um dos pontos dessas representações em que elementos raciais estão presentes encontra-se na estratégia, comum a muitos caricaturistas do século XIX e das primeiras décadas do século XX, de caricaturizar a fala[229] de personagens negros. Na construção da legenda, havia a imposição de um português fora dos padrões cultos, e isso constituia-se, ao mesmo tempo, em uma maneira de marcar etnicamente os personagens negros e de mantê-los em um lugar social específico. No caso da imagem em questão, as roupas comuns às elites mais tradicionais destoam diante de uma fala mais popular. O efeito de comicidade encontra-se nessa contradição.

Figura 156 - *O casal.*



Fonte: *O Mercurio* (22 de julho de 1898).

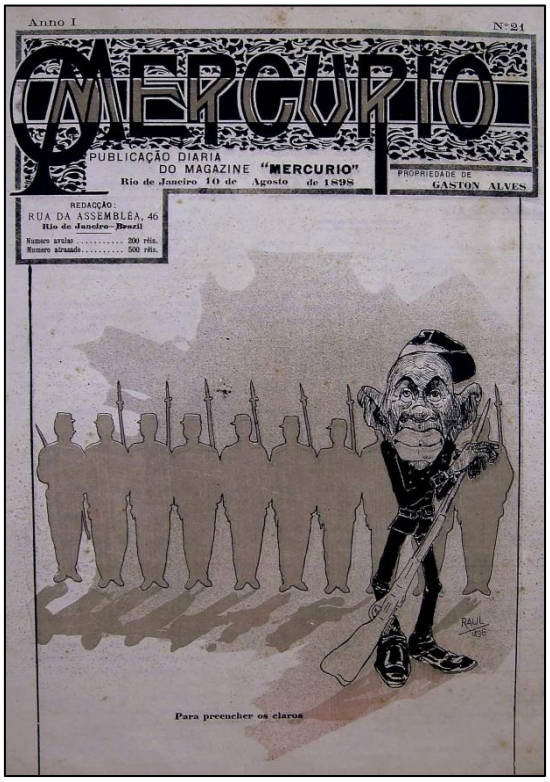
[229] Marcela Gené (apud LUSTOSA, 2011, p. 453), em um texto sobre o antissemitismo na caricatura argentina, usa a expressão "caricaturização da fala" para se referir aos estereótipos dos judeus na imprensa portenha.

Em se tratando do negro, duas questões surgem simultaneamente nessas caricaturas de Raul e de outros artistas brasileiros desse cenário pós-abolicionaista. A primeira diz respeito a como os negros apareceriam em um amplo conjunto de representações nacionais diante de uma negação, seja dos aspectos físicos, seja dos culturais. Em seguida, entra a ascensão social desse setor da população em uma sociedade de acesso restrito aos bens econômicos e culturais. Em uma caricatura datada de 1896, mas publicada em 1898, Raul mostra 10 soldados, lado a lado, portando fuzis (Figura 157). À frente deles, aparece um soldado negro, com nariz, lábios e orelhas bastante avantajados, também portando um rifle. A legenda diz: "Para preencher os claros" (O MERCURIO, 10 de agosto de 1898). Raul, andando pelas ruas do Rio de Janeiro, percebe a presença da população negra em distintos espaços sociais. Na caricatura *Instrucção pubblica* (Figura 158), Hemetério dos Santos, professor do colégio Pedro II, tão racializado nas caricaturas de época[230], é retratado por Pederneiras em um raro momento em que ele aparece como um entre tantos na formação dos jovens de classe privilegiada na capital federal: "Emquanto o Hemeterio e o Alfredo Gomes dão dous dedos de grammatica em discussão, o Medeiros arrebanha as alumnas da escola normal para amanuenses e professoras. Maganão!" (TAGARELA, 19 de abril de 1902). Contudo, há, igualmente no exemplo, uma carga de ironia, que era própria do estilo de Raul Pederneiras: um homem negro que se insere a falar sobre educação pública. A sua presença naquele ambiente é, como o caricaturista percebe, tão anormal, que chega a desviar as atenções. No momento em que todos prestam atenção ao negro intelectual e educador que, segundo a legenda, dá "dous dedos de grammatica em discussão", seu colega, atrás, "arrebanha as alumnas da escola normal [...]. Maganão!".

Dentro das casas da "boa sociedade", como aparece na criação *A bisca em família* (Figura 121), os criados (sejam negros, mulatos ou brancos) surgem em diferentes formas de interação com os seus patrões. Nas ruas, feiras, botecos e rodas de conversas, aqueles que apareciam em papéis de serviçais encontravam um ambiente mais aberto para expressarem seus pontos de vista para os valores dominantes, tornando-se, assim, mais críticos. Na caricatura *A moda* (Figura 159), uma jovem branca, com roupas de luxo e usando um chapéu com um visual extravagante, é indagada por outra que é negra, usa roupas simples, carrega uma criança nas costas, traz na cabeça um lenço e equilibra um tabuleiro com quitutes. Ela faz a seguinte observação: "- Eh! Eh! As madama deram agora pra imitá a gente!..." (TAGARELA, 17 de março de 1904).

[230] Marcelo Balaban, em *Instantâneos do Rio Antigo: Bastos Tigre*, mostra como Hemetério dos Santos era constantemente vitima de agressões por meio do humor por conta de sua origem racial.

Figura 157 - *Soldado negro.*



Fonte: *O Mercurio* (10 de agosto de 1898).

Figura 158 - *INSTRUCÇÃO PUBLICA.*



Fonte: Tagarela (19 de abril de 1902).

Figura 159 - *A MODA.*



Fonte: *Tagarela* (17 de março de 1904).

Já na caricatura *Vaidade feminina* (Figura 160), Raul faz uso, novamente, das diferenças étnico-sociais, com o intuito de entender os espaços de negros e brancos do Brasil

do início do século XX. Do lado esquerdo do desenho, há um casal de brancos, que, pelos trajes, pode-se concluir que pertencem a um setor social dominante. Enquanto, do lado direito, vê-se um casal de negros, cuja indumentária indica a sua posição social, sendo, com quase certeza, na imaginação de Raul, ele trabalhador manual e ela serviçal doméstica (há também o cãozinho sempre presente nos desenhos do autor). Eles se olham e a mulher negra faz um ousado comentário com seu marido: "Ó, Chico, repara que diabo de máu gosto, o d'aquelle chapéu da madama..." (TAGARELA, 31 de março de 1902). A fala da personagem pode conter uma mera crítica à moda feminina, percepção das diferenças de classe ou várias outras questões. Entretanto, o correto é que Raul percebe uma dinâmica social colocada nesse contexto, mostrando que os de baixo não ficavam à mercê das ideias e dos modelos de beleza que estavam sendo impostos.

Figura 160 - *VAIDADE FEMININA.*



Fonte: *Tagarela* (31 de março de 1902).

Como se vê, as ruas do Rio de Janeiro apresentavam negros em situações sociais muito variadas. No entanto, alguns deles, no universo caricatural, representavam melhor os estereótipos que eram lançados sobre essa parte da população. As imagens dos negros ligados

à malandragem e, especialmente, à capoeiragem caminhavam dos aspectos lúdicos aos questionamentos de valores vigentes. Como se viu no capítulo I, Raul era um admirador do jogo e via com tristeza a diminuição dessa atividade física entre as gerações mais recentes. O uso de suas técnicas de luta nas eleições surgia em inúmeras das criações dos semanários voltados para o riso que circulavam no Rio daquele tempo. Apesar da já afirmada simpatia do autor, em muitos desses desenhos, os capoeiristas são ligados à violência e à marginalidade urbana. Na criação *Os interessados* (Figura 161), Pederneiras expõe a conexão dos capoeiristas com o processo político, sendo este, em sua opinião, uma forma de arranjar dinheiro. Quatro homens negros se indagam: "- Então? Ha ou não ha eleição para Vice Presidente da Republica?" (TAGARELA, 18 de outubro de 1902). Fica evidente, na legenda, o abismo de grande parcela do povo em relação à política institucional, mostrando que os *interessados* não tinham um entendimento pleno de seu funcionamento.

Figura 161 - *Os interessados*.



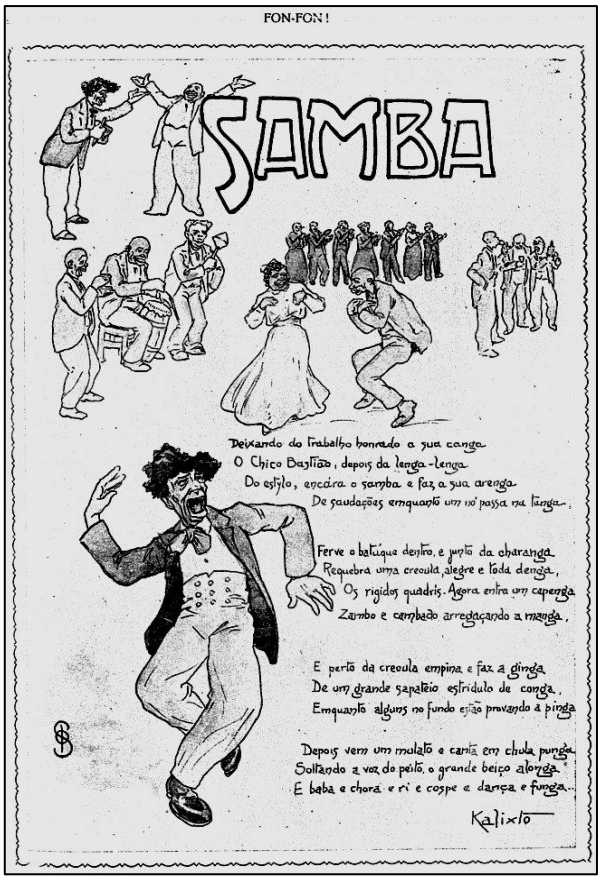
Fonte: *Tagarela* (18 de outubro de 1902).

Há uma parte da obra de Raul em que o negro aparece simbolizando um conjunto de valores que destoava daquilo que vinha sendo imposto pelo processo de modernização da capital do país. Maneiras de ser, de se alimentar, posturas corporais, música, formas de falar e religiosidade. Na caricatura *Samba* (Figura 162), com legenda escrita por Calixto Cordeiro, isso fica bastante evidente. Essa expressão musical aparece desconcertando uma dinâmica

urbana moderna, distanciando-se da disciplina imposta pelo capital e pelo trabalho, e impondo elementos de espontaneidade à vida, dionisíaca, por assim dizer:

> Deixando do trabalho honrado a sua canga
> O Chico Bastião, depois da lenga-lenga
> Do estylo, encára o samba e faz a sua arenga
> De saudações emquanto um nó passa na tanga
>
> Ferve o batúque dentro, e junto da charanga
> Requebra uma creoula, alegre e toda denga,
> Os rigidos quadris. Agora entra um capenga
> Zambo e cambado arregaçando a manga.
>
> E perto da creoula impina e faz a ginga
> De um grande sapateio estribulo de conga
> Emquanto alguns no fundo estão provando a pinga
>
> Depois vem um mulato e canta em chula punga
> Soltando a voz do peito, o grande beiço alonga
> E baba e chora e ri e cospe e dança e funga... (FON-FON!, 10 de dezembro de 1910).

Figura 162 - *SAMBA*.



Fonte: *Fon-Fon!* (10 de dezembro de 1910).

Como ficou claro nas criações aqui colocadas, a entrada das populações negras na vida moderna levava a um constante processo de adaptações e resistências em relação aos valores hegemônicos. As roupas, por exemplo, eram um desses fatores de aceitação social. As construções de beleza em que traços físicos, como nariz achatado, lábios grossos e cabelos crespos, eram apresentados como elementos que fugiam ao padrão de beleza reinante. Na caricatura *Pêllos..... Cabêllos.....* (Figura 163), o autor vai um pouco além e mostra que não eram apenas os negros que procuravam copiar elementos de um padrão estético branco, mas o contrário também ocorria. No primeiro quadro, uma moça branca, com uma vestimenta simples, aparece com os cabelos lisos e pouco tratados; no seguinte, uma parafernalha técnica tenta alterá-los; e, por último, ela surge com roupas finas e com as madeixas crespas: "Há damas de cabello liso que tudo fazem em favôr do cabello crêspo..." (PEDERNEIRAS, 1935, sem paginação). Abaixo, uma mulher negra, também com roupas simples, com os cabelos crespos e pouco tratados. Na sequência, uma mão com um ferro de alisamento cai sobre o cabelo da personagem. No fim, ela aparece com roupas elegantes e com as madeixas alisadas. Diz a legenda: "Ha damas de cabello crespo que tudo empregam para o cabelo quase liso..." (PEDERNEIRAS, 1935, sem paginação). Por fim, três homens, dois brancos (sendo um deles careca) e um negro, também entram nesse jogo de aparências e vaidades: "Marmajos usam pomadas para alisar ou encrespar cabello... ou segurar o chapéu..." (PEDERNEIRAS, 1935, sem paginação).

Figura 163 - *Pêllos..... Cabêllos.....*



Fonte: PEDERNEIRAS (1935, sem paginação).

Apesar de, em momentos específicos, aderir a um olhar que pode ser considerado de discriminação em relação ao negro, Raul fez, em sua obra, caricaturas e textos com um viés claramente antipreconceituoso. Na revista *Fon-Fon!*, ele escreveu este pequeno texto, ilustrando um desenho: "Negro sentado em burro branco? Quem manda o branco ser burro..." (FON-FON!, 13 de abril de 1907). Para ele, a realidade do país era a da miscigenação. Em várias composições, ele mostra isso, tentando, assim, combater formas de discriminação, evidenciando a ideia de equilíbrio entre as raças. Essas tentativas, como algumas outras que o envolvem, caem em perspectivas ingênuas ou até mesmo no reforçamento de estereótipos já então consagrados. Na criação seguinte (Figura 164), por exemplo, ele apresenta o rosto de uma mulher de pele quase escura, cabelos encaracolados, olhos verdes e um levíssimo sorriso. A intenção dele em desenhar uma mulata é bem clara.

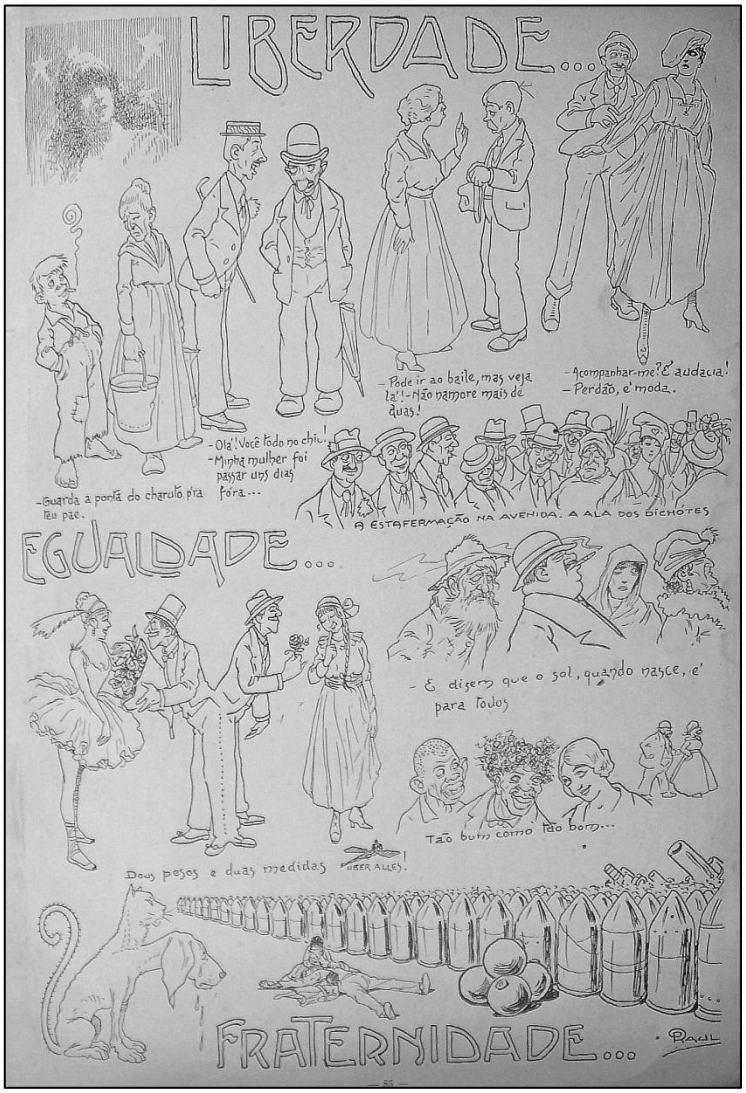
Figura 164 – *A mulata*.



Fonte: Pederneiras (1935, sem paginação).

O encontro entre as raças – em especial por meio das relações amorosas – era representado por Raul como parte de um anseio moderno e de transformação dos valores. Na interessante composição *Liberdade... Egualdade... e Fraternidade...* (Figura 165), ele desenvolve uma análise bastante particular dessas três palavras ligadas à Revolução Francesa. O autor vai da liberdade do garoto que quer fumar passando pela do sujeito que quer flertar. A fraternidade seria travada pelos armamentismos e pelas guerras cada vez mais violentas entre as nações. E, como parte de importância nesta passagem do texto, a igualdade é apresentada como, entre outras coisas, a possibilidade do amor sem barreiras. Ao fundo, aparecem uma negra e um homem branco, como um casal de mãos dadas, andando pela rua. Mais à frente, um homem negro troca olhares com uma jovem branca. Há uma legenda que tenta resumir o ambiente proposto pelo autor: "Tão bom como tão bom..." (PEDERNEIRAS, 1924b, p. 85).

Figura 165 - *Liberdade... Igualdade... Fraternidade...*



Fonte: Pederneiras (1924b, p. 85).

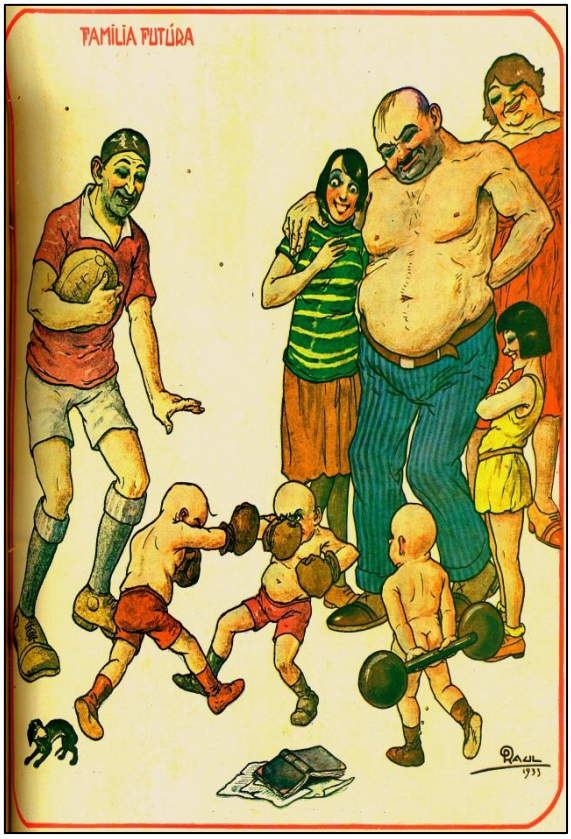
Como se percebe até aqui, as pluralidades urbanas vistas pelo autor têm os corpos como um de seus temas centrais, seja observando de um ponto de vista da sexualidade ou das questões raciais. Porém, há outro aspecto que chamava a sua atenção, que eram as atividades físicas, a exposição de corpos femininos ou masculinos, o culto ao belo representado em uma musculatura bem definida. Nas primeiras décadas do século XX, os esportes passaram a fazer parte do cotidiano carioca, seja o *rowing*, o atletismo, a natação, o crescente futebol, entre outros[231]. Os caricaturistas usavam muitas dessas referências para compor suas críticas, sejam políticas ou sociais. Quando houve a realização, em 1904, de um torneio de luta romana na capital federal, surgiram caricaturas que procuravam mostrar que as relações políticas no

[231] Nessa época, foram lançados, no país, em tom civilizatório, vários manuais esportivos. Entre eles, *Cousas do football* (1920), de Odilon Penteado do Amaral, é um dos mais interessantes.

Brasil tinham o mesmo nível de truculência. Em uma delas, em um desenho de autoria de Raul, dois gigantescos combatentes dialogam, e um deles afirma: "- Qualquer um de nós estaria apto para LEADER da maioria na Camara, não achas" (REVISTA DA SEMANA, 14 de agosto de 1904). A evolução desse espírito esportivo é notada por Raul em uma curiosa criação com o título *Família Futúra* (Figura 166), datada de 1933. Um pai, uma mãe e uma senhora mais velha observam dois de seus pequeninos filhos lutando boxe, enquanto outro, do mesmo tamanho, faz levantamento de peso. Um terceiro, mais velho, também observa, trajando camiseta, calção, meião e chuteira, e trazendo uma bola de baixo dos braços. Mais perto dos pais, uma garota – que também assiste à disputa – veste-se com roupas de ginástica. Um detalhe importante do desenho é que, próximo dos dois mini boxeres, há um livro jogado no chão e com as páginas meio arrancadas. Esse objeto é absolutamente ignorado pela família, e o tradicional cãozinho de Raul olha com espanto o cenário.

Essa temática era muito recorrente no autor e sinalizava para a mudança de costumes que ocorria naquele mundo. A já citada queda dos padrões culturais era evidente em todas as criações desse tipo. Em *Campeões* (Figura 167) e *O corpo em pedaços...* (Figura 168), o físico em detrimento do mental fica bem evidente. Na primeira, uma série de atletas hipertrofiados: as mãos e braços de um lutador de boxe, as pernas e os pés de um jogador de futebol, o tórax de um praticante de luta romana, os braços e mãos de dois tenistas, e, por fim, um campeão de cabeça, algo raro, com observa a legenda. Na seguinte, há uma mesma lógica no desenho, em que corpos têm o seu desenvolvimento marcado por ginástica, futebol, capoeira, musculação ou, até mesmo, uma alimentação excessiva. Ao final, Raul expressa a mesma dúvida sobre a não preocupação com o desenvolvimento intelectual.

Figura 166 - *FAMILIA FUTÚRA*.



Fonte: Pederneiras (1935, sem paginação).

Figura 167 - *Campeões*.



Fonte: Pederneiras (1935, sem paginação).

Figura 168 - *O CORPO EM PEDAÇOS...*



Fonte: Pederneiras (1924b, p. 76).

As práticas esportivas marcaram vários lugares do mundo do Atlântico Norte[232] e também da América Latina[233] nas últimas décadas no século XIX e início do século XX. Elas representaram muito o espírito de uma época em que a velocidade, a aceleração do tempo e a força passavam a ter uma concretude social e política das mais significativas. Vários pensadores do contexto demontraram posições antagônicas em relação a esse fenômeno. Seus benefícios físicos eram colocados em dúvida, o nível de civilidade presente nessa prática, igualmente; seus adeptos teriam uma maior tendência à violência, questionam outros. O pensador norte-americano Thorstein Veblen, em *A teoria da classe ociosa: um estudo econômico das instituições* (1985), via os esportes como o resultado de um poder descomunal e de uma força, cada vez maior, de elites arrogantes que usavam suas diferentes modalidades como uma forma de exibição. Essa era uma tendência que se expandia para outros grupos sociais:

> Esportes de toda a espécie tem um mesmo caráter geral, inclusive o pugilismo, as touradas, o atletismo, o tiro ao alvo, a pesca, o iatismo e os jogos de habilidade, até mesmo quando o elemento da eficiência física demolidora não é característica saliente. Mediante a habilidade, os esportes se transformam gradualmente, de uma base de combate hostil, em astúcia e chicana, sem que seja possível traçar-se uma linha divisória em qualquer ponto. A base da inclinação para o esporte é uma constituição espiritual arcaica – a posse de uma inclinação predatória emulativa em potência relativamente alta (VEBLEN, 1985, p. 115).

O futebol, com suas diferentes trajetórias nacionais, é uma das mais populares modalidades[234]. No Brasil, há uma trajetória de esporte de elite para esporte popular[235]. No país, como em outros lugares, houve defensores e críticos ácidos. Em uma das edições da revista *Kosmos*, de 1904, há um conjunto de explicações didáticas sobre aquela novidade entre as elites. No texto, a imagem representada por esse esporte era a da materialização de uma prática civilizada, que era própria dos "bons moços":

> O foot-ball está na ordem do dia. Multiplicam-se os clubs, aqui, em São Paulo, no Rio de Janeiro, em Minas Gerais, e o pontapé inglês, traduzido para o brasileiro, tem nesse momento as honras do sport, atraindo, dia-a-dia,

---

[232] O desenvolvimento das práticas esportivas e o sentimento em torno delas aparecem nas reflexões de Norbert Elias e de Eric Dunning, no livro *Em busca da excitação* (1992).

[233] Nas revistas ilustradas pesquisadas para a construção desta tese, aparecem fotos de inúmeras práticas esportivas no Rio de Janeiro. O futebol, em particular, ganha, nessas mesmas publicações, um grande destaque a partir dos anos de 1920. A imagem de torcedores em estádios cheios começa a ser observada pelas lentes das fotografias. Chama a atenção também o intercâmbio com outros países onde jogos amistosos contra argentinos e uruguaios são noticiados.

[234] Particularmente, o primeiro capítulo de *A dança dos deuses: futebol, sociedade, cultura* (2007), de Hilário Franco Junior, apresenta essa relação do futebol com os fatores econômicos e políticos da Europa.

[235] *O negro no futebol brasileiro* (2003), de Mário Filho, mesmo ultrapassado por pesquisas mais recentes, mantém, como fator importante, a denúncia das desigualdades étnico-sociais presentes na trajetória desse esporte no país.

> novos e entusiásticos prosélitos e causando entre a mocidade sadia a nobre emulação da destreza e da força.
>
> Os teams disputam a vitória, de club para club, de cidade para cidade; e não raro os melhores jogadores de foot-ball vão de um a outro ponto disputar uma vitória que já não é para eles, do grêmio, mas da própria terra (KOSMOS, agosto de 1904).

Um crítico contumaz do *foot-ball* foi Lima Barreto. Ele o relacionava, entre outras coisas, aos estrangeirismos, principalmente os de origem anglo-americana, que muitos brasileiros adotavam. Lima tem como um de seus alvos favoritos o hábito dos *sports*, vendo-o como algo elitista, mas que, gradualmente, ganhava apelo popular. No artigo *Bailes e divertimentos suburbanos*, publicado na *Gazeta de Noticias* de 07 de fevereiro de 1922, ele escreve:

> [...] o tal de futebol pôs tanta grosseria no ambiente, tanto desdém pelas coisas de gosto e reveladoras de cultura, tanta brutalidade de maneiras, de frases e de gestos, que é bem possível não ser ele isento de culpa no recrudescimento geral [...] (BARRETO, 1961, p. 63).

Lima percebe que esse hábito britânico, tão bem recebido no país, trazia consigo uma série de consequências negativas. Na visão dele, para piorar, as danças norte-americanas, como o *fox-trot*, o *ragtime* e o *cake-walk*, começavam a proliferar nos subúrbios cariocas. Alguns autores da época, como Figueira Pimentel, viam a penetração do futebol e das danças americanas nos bairros periféricos como um sinal de civilização. Sobre isso, Lima Barreto comentou: "*O subúrbio civiliza-se [...], mas de que forma, santo Deus?*" (BARRETO, 1961, p. 63).

No artigo *Como Resposta*, escrito em *Careta* (de 08 de abril de 1922), a popularização do futebol fica evidente. Além disso, esse esporte traria consigo, segundo o autor, elementos de brutalização da sociedade:

> Tendo recebido de Porto Alegre, por intermédio desta revista, uma terna missiva do doutor Afonso de Aquino, meu saudoso amigo, em que ele fala da "Carta Aberta" que o meu amigo também doutor Carlos Süssekind de Mendonça me dirigiu, publicando-a de forma livre e com o título - O esporte está deseducando a Mocidade Brasileira – lembrei-me de escrever estas linhas, como resposta ao veemente e ilustrado trabalho do doutor Süssekind.
> Confesso que quando fundei a "Liga Brasileira Contra o Futebol", não tinha, como ainda não tenho, qualquer erudição especial no assunto, o que não acontece com o doutor Mendonça. Nunca fui dado a essas sabedorias infusas e confusas entre as quais ocupa lugar saliente a chamada "pedagogia"; e, por isso, nada sabia sobre educação física, e suas teorias, nas quais os sábios e virtuosos cronistas esportivos teimam em encaixar o esporte. A respeito, eu só tentava ler Rousseau, o seu celebre Émile; e mesmo a vagabundíssima Educação de Spencer nunca li.
> O que moveu, a mim e ao falecido doutor Mário Valverde, a fundar a liga foi o espetáculo de brutalidade, de absorção de

> todas as atividades que o foot-ball vinha trazendo à totalidade dos espíritos nesta cidade.
> Os jornais não falam de outra coisa. Páginas e colunas deles eram ocupadas com histórias de matchs, de intrigas de sociedades, etc, etc. Nos bondes, nos cafés, nos trens não se discutia senão foot-ball. Nas famílias, em suas conversas intimas, só se tratava do jogo de pontapés. As moças eram conhecidas como sendo torcedoras de tal ou qual clube. Nas segundas-feiras, os jornais, no noticiário policial, traziam notícias de conflitos e rolos nos campos de tão estúpido jogo; mas nas seções especiais, afiavam a pena, procuravam epítetos e entoavam as toscas odes aos vencedores dos desafios.
> Não se tratava de outra coisa no Rio de Janeiro, e até a política do Conselho Municipal, desse nosso engraçado conselho que teima em criar teatro nacional, como se ele fosse nacional, a fim subvencionar regiamente graciosas atrizes – até isso era relegado para o segundo plano, senão esquecido.
> Comecei a observar e a tomar nota. Percebi logo existir um grande mal que a atividade mental de toda uma população de uma grande cidade fosse absorvida para assunto tão fútil e se absorvesse nele; percebi também que não concorria tal jogo para o desenvolvimento físico dos rapazes, porque verifiquei que, até numa sociedade, eram sempre os mesmo a jogar; escrevi também que eles cultivavam preconceitos de toda a sorte; foi então que me insurgi. Falando nisso a Valverde, ele me disse todos os inconvenientes de tal divertimento, feito sem regra, nem medida, em todas as estações e por todo e qualquer sujeito, fosse de que constituição fosse, tivesse as lesões que tivesse. Fundamos a liga.
> Ela não foi avante, não somente pelos motivos que o doutor Mendonça escreve no seu livro; mas também porque nos falta dinheiro.
> Quando a fundamos, eu fui alvejado com os mais soezes insultos e indelicadas referências. Ameaçam-me com vigorosos polemistas, partidários do foot-ball e uma récua de nomes desconhecidos cujo talento só é conhecido na tal Liga Metropolitana. Coelho Neto citou Spencer e eu, pela A Notícia, mostrei que, ao contrário, Spencer era inimigo do foot-ball. Daí em diante, tenho voltado ao assunto com todo vigor que posso, pois estou convencido, como o meu amigo Süssekind, que o sport é o "primado da ignorância e da imbecilidade". E acrescento mais: da pretensão. É ler uma crônica esportiva para nos convencermos disso. Os seus autores falam do assunto como se tratassem de saúde pública ou de instrução. Esquecem totalmente da insignificância dele. Um dia destes o chefe de polícia proibiu um encontro de box; o cronista esportivo censurou asperamente essa autoridade que procedera tão sabiamente, apresentou como único argumento que, em todo o mundo, se permitia tão horripilante coisa. Ora, bolas!
> Certa vez, o governo não deu não sei que favor aos jogadores de foot-ball e um pequenote de um clube qualquer saiu-se dos seus cuidados e veio pelos jornais dizer que o foot-ball tinha levado longe o nome do Brasil. 'Risum teneatis'...
> O meu caro doutor Süssekind pode ficar certo de que, se a minha liga morreu, eu não morri ainda.
> Combatei sempre o tal de foot-ball (BARRETO, 1961, p. 71-73).

"*[...] o tal de foot-ball*", a que se refere Lima, é um fenômeno extremamente rico. Por meio dele, percebe-se um traço importante que vai caracterizar a sociedade brasileira do século XX. O autor vê um Rio de Janeiro inundado pelo esporte. Eram as brigas em nome da bola; pessoas que passavam a ter uma grande identidade com os times; o uso político que era

feito pelas autoridades brasileiras; além do fato de jornais e revistas inundarem suas páginas com as notícias dos *matchs*. Raul Pederneiras também não demonstrava grande simpatia pelos esportes, de maneira geral, e pelo futebol, em particular. Entretanto, como era próprio do autor, sua preocupação estava ligada à mudança de costumes que essas atividades físicas traziam e aos ritmos novos daquela fase da modernidade. Existem duas caricaturas feitas por Raul com o mesmo título: *A grande manía*. Na primeira (Figura 169), quatro rapazes disputam uma jogada de grande intensidade. Três deles aparecem no ar, enquanto outro está caído e de cabeça baixa. O interessante da cena é que a bola, fundamental em tal jogo, não se faz presente. Diante disso, ele mostra um subtítulo: *Como se perde a bola*... Aqui, há um de seus característicos trocadilhos, pois a *bola*, além de ser um objeto de forma esférica, usado em diferentes esportes, tem o sentido de cabeça e juízo (como ele mesmo mostra em seu dicionário de gírias). Na seguinte (Figura 170), o caricaturista apresenta um conjunto de silhuetas. Na primeira, um homem adulto e de chapéu chuta uma caixinha de fósforo; perto dele, o cãozinho imaginário de Raul se faz presente. Em seguida, um garoto recebe a caixinha e a passa para outros dois, que começam a brincar com o pequeno objeto. A roda de jogadores aumenta quando outros cinco vêm participar. A disputa passa a ter oito oponentes e se torna mais acirrada. De repente, um deles cai e disso surge uma grande confusão. A habilidade futebolística é substituída por socos, pontapés e agressões de todo tipo. O próprio cão de Raul some diante disso e reaparece ao final. O autor mostra os feridos e a chegada de um carro de ambulância. Raul Pederneiras começa o desenho bucolicamente e encerra-o com as imagens semelhantes ao pessimismo crítico de Lima Barreto. Ele fez uso de um subtítulo sutil ao mostrar que a *Grande manía* estendia sua *influencia febril até numa caixa de phosphoros*.

O crescimento do futebol e de outros esportes deu a dimensão de massa e espetáculo que caracterizaria a vida social, política e cultural em diferentes lugares do mundo. Particularmente dos anos de 1930 em diante, esse cenário teria uma concretude histórica bem delineada[236]. Esse movimento, porém, tem raízes profundas marcadas por um conjunto de mudanças demográficas, urbanas, políticas e culturais que vinham ocorrendo no país e no

[236] "O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens" (DEBORD, 1997, p. 14). O conceito de espetáculo é bem discutido no livro de Guy Debord, *A sociedade do espetáculo* (1997), no qual o autor analisa como, na segunda metade do século XX, as imagens tornavam-se centrais no processo de acumulação de capitais e, fruto disso, na própria maneira de se estruturar o poder político. A força da imagem trazia traços espetaculares a esse mundo, em distintos regimes políticos: "A realidade do tempo foi substituída pela *publicidade* do tempo" (DEBORD, 1997, p. 14). Debord percebe que esse processo foi se desenvolvendo ao longo da modernidade e, na época que ele escreveu sua obra (anos de 1960), tudo já estava plenamente cristalizado. Rogério Souza Silva, no artigo *A política como espetáculo: a reinvenção da história brasileira e a consolidação dos discursos e das imagens integralistas na revista Anauê!* (2006), mostra como o movimento integralista encarnou esse momento histórico.

mundo desde o século XIX[237]. Ao longo de todas estas páginas, Raul Paranhos Pederneiras teve a sua obra humorística analisada em seus diferentes ângulos. A variedade de seus tipos, os distisntos ambientes sociais, suas muitas temáticas e seus diálogos interdisciplinares. Seu interesse pelos costumes era, entre outras coisas, fruto das intensas transformações pelas quais o Brasil passou entre o final do Império até o início do Estado Novo. Ele, como um brilhante observador, notava que os processos trazidos pela modernidade não eram lineares e poderiam ter leituras múltiplas. As apropriações, as interpretações possíveis do processo e as resistências veem à tona em sua produção. No contexto da reforma urbana da administração de Pereira Passos, Raul vê as inúmeras utidades do calçamento em formato de enxadrezado. Na criação com o título *O calçamento da Rua do Ouvidor* (Figura 171), três sujeitos olham aquilo e resolvem disputar uma singela partida do cerebral jogo.

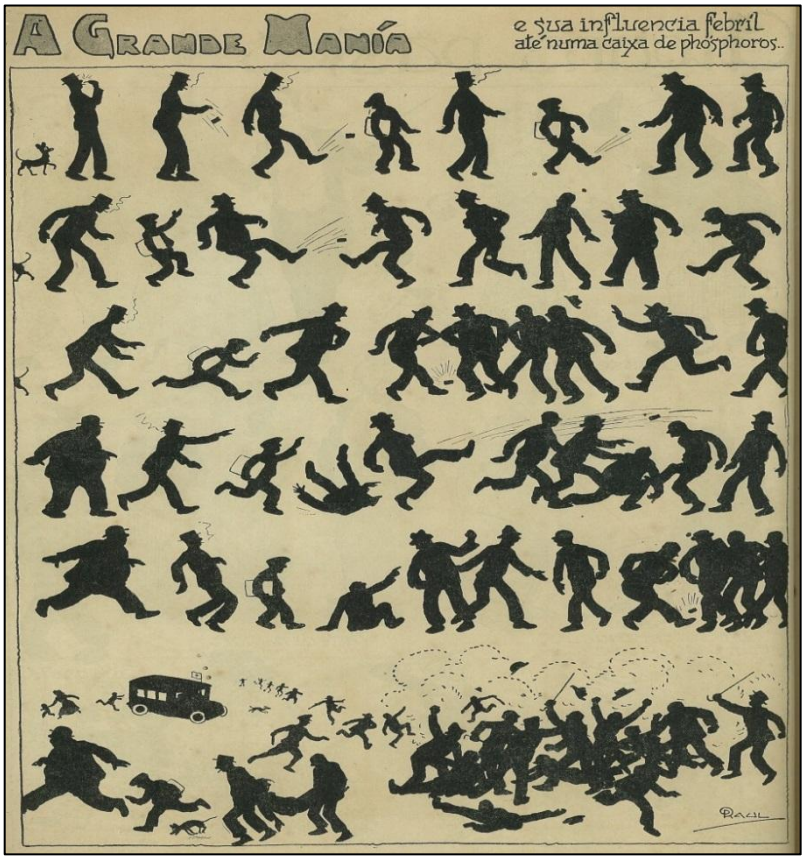
Figura 169 - *A GRANDE MANÍA: como se perde a bola*.



Fonte: Pederneiras (1924b, p. 62).

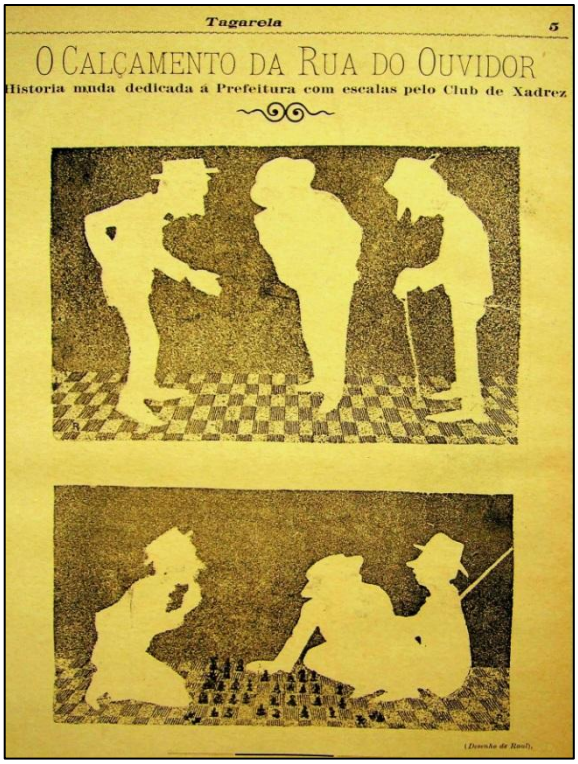
[237] Para Emília Viotti da Costa (1987, p. 217-218), em *Da Monarquia À República: momentos decisivos*: "O processo no século XIX seria ainda essencialmente fruto da expansão comercial resultante da integração do país no mercado internacional, e, portanto sujeito às suas oscilações. Eis porque São Paulo e Rio de Janeiro, situados na zona cafeeira em expansão, cresceriam mais rapidamente do que Recife, que vivia em função da economia açucareira então em situação crítica no mercado internacional".

Figura 170 - *A GRANDE MANÍA e sua influencia febril até numa caixa de fósforos*.



Fonte: Pederneiras (1935, sem paginação).

Figura 171 - *O CALÇAMENTO DA RUA DO OUVIDOR*.



Fonte: *Tagarela* (20 de stembro de 1902).

As ruas, avenidas e praças dão a dimensão da importância da vida pública. As seções de fotografias das revistas ilustradas, tantas vezes aqui citadas, exaltam esse momento. O culto ao corpo e as diferentes modalidades esportivas tiveram, nesse espaço urbano, um cenário para as suas atuações. A construção de monumentos, teatros e cinematógrafos, bem como o trânsito cada vez mais intenso no Rio de Janeiro e em outras grandes cidades, dão o clima de modernidade. Tudo isso confluía para a ideia de um mundo de intensa coletividade. Muitos intelectuais de diferentes áreas perceberam isso; entre tantos, H. G. Wells e Eugene Zamiatin, nos seus já citados *Antecipations* (1904) e *Nós* (1924), respectivamente, além de *A rebelião das massas* (1962), de José Ortega y Gasset. Essa é uma das características que marcaria o século XX a partir de então. As emoções conjuntas de homens e mulheres cada vez mais presos por correntes, em que tecnologias criavam laços não voluntários – seja pelo telefone, telégrafo, gramofone –, e as imagens cinematográficas, os sons radiofônicos, o aperto dos bondes, as manifestações públicas de natureza variada davam essa noção de estar sempre em contato com o mundo e com os outros. Ao ir à Itália em 1927, Raul tem um breve, mas intenso, encanto pelo fascismo. A presença constante do *Duce* em todos os cantos da capital italiana, a saudação romana e os uniformes de campanha apareciam aos seus olhos como uma renovação da política. Essa atividade, seja no exterior ou em seu próprio país, causava-lhe sempre um certo mal-estar. Já aquela experiência de uma extrema-direita revolucionária trazia-lhe elementos que, de tão novos, poderiam equilibrar os costumes e a modernidade. Só que os fascistas, ao invés de renovar a política, estavam sepultando-a. A visibilidade excessiva no espaço público era mais uma domesticação de corpos e mentes do que, propriamente, um processo de liberação ou, em uma palavra, carisma. As multidões, assim, estavam se entregando ao medo, à necessidade de segurança, ao apelo aos instintos de família, raça, espírito másculo e violência[238]. Os fascismos tomaram para si elementos já existentes de dominação e criaram uma técnica de poder bastante inovadora que influenciaria diferentes regimes polítcos. Essa estrutura de poder foi amplamente facilitada pela cristalização de um tipo social moderno que, vivendo em grandes metrópoles, anônimo em meio à multidão, sujeito a um controle sem precedentes por parte do Estado, torna-se um solitário diante de forças que ele não poderia controlar. Mais uma vez, intelectuais de

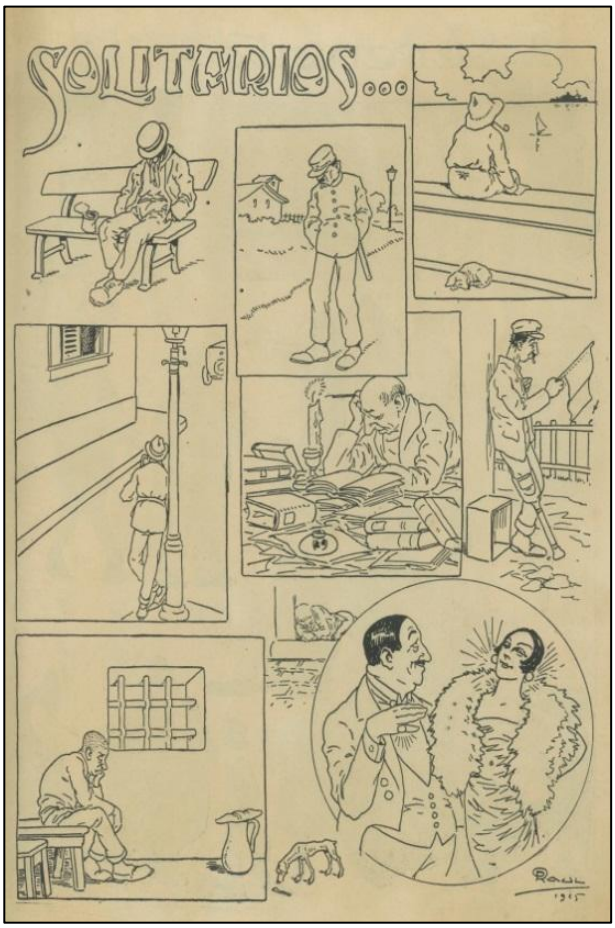
[238] Michael Mann, em *Fascistas* (2008), fala das várias experiências paramilitares, como a SS, a SA, os Camisas Negras, a Legião do Arcanjo Gabriel, a Cruz Flechada e a Falange. A ideia de comunhão, companheirismo e cultura machista vão estar presentes nessas diferentes experiências de violência armada (MANN, 2008). Já Paul Gilroy, em *Entre campos: nação, culturas e o fascínio da raça* (2007), mostra que o fascismo foi uma técnica de poder que se inseriu em regimes polítcas não fascistas. No contexto brasileiro, o trabalho de Alcir Lenharo, *Sacralização da política* (1986), vê a cristilização desses fenômenos, com suas caracterísitcas propriamente nacionais no Brasil do Estado Novo.

procedência variada, como Franz Kafka, em *O processo*, Hanna Arendt, em *Origens do totalitarismo*, e Zigmund Bauman, em suas muitas obras, mostram o papel da solidão contemporânea e o esmagamento do indivíduo e a transformação da necessidade de estar junto como algo de grandes consequências políticas e culturais. Os homens e mulheres comuns desse universo olhado por Raul são grandes solitários.

O autor transitou em meio a essas tensões. Pelo que foi estudado até aqui, pode-se afirmar, com certeza, que ele usou elementos intelectuais muito sofisticados para conhecer a sua época. Não esteve, é claro, inume a erros, mas conseguiu entrar em um efervescente momento histórico. Na caricatura *Solitários*... (Figura 172), ele mostra, exatamente, personagens, na sua quase totalidade, em espaços públicos, e contrasta com o vazio: um homem dormindo em um banco de uma praça qualquer, um guarda em uma rua sem ninguém, uma pessoa olhando o mar, outra parada na esquina, um mendigo que dorme na calçada, um deficiente físico, um intelectual em uma noite de estudos, um homossexual, uma mulher com ares de independência e um cão diante de um osso.

O cãozinho solitário, essa fantasmagoria presente em toda a obra de Raul Pederneiras, que simbolizava a amizade, a lealdade e o companheirismo, que, como disse o próprio caricaturista na entrevista a Joel da Silveira, eram valores que ele viu ruir com o passar do tempo, com o avanço da modernidade e com a intensa urbanização do lugar em que ele viveu e amou, o Rio de Janeiro: “A cidade não crescera tanto, havia mais entendimento entre o artista e o povo” (DIRETRIZES, 26 de junho de 1941, p. 12).

Figura 172 - *SOLITARIOS...*



Fonte: Pederneiras (1935, sem paginação).

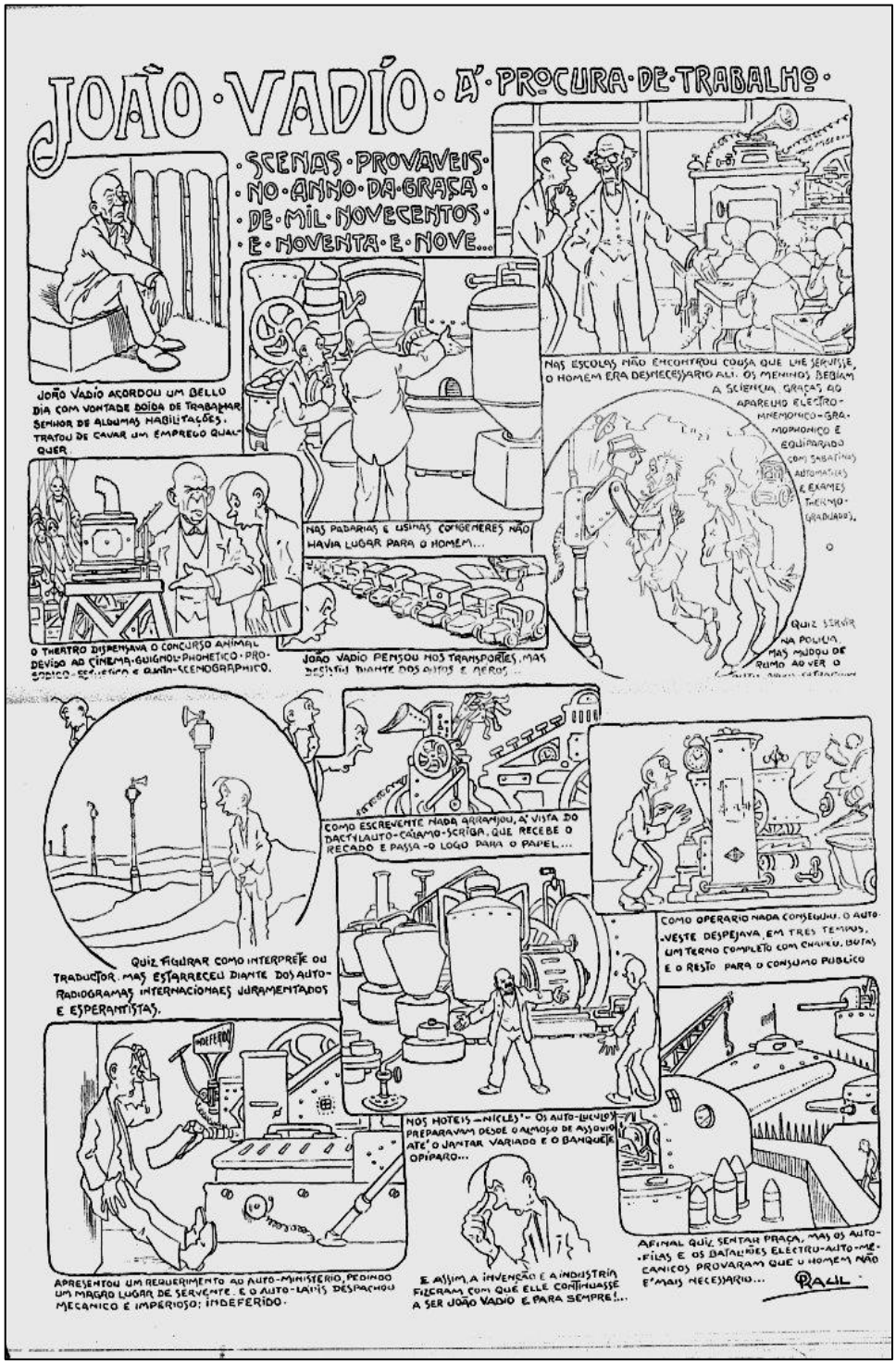
As transformações que Raul observavou em sua época mesclaram o olhar do crítico com o do homem que sentia o tempo de sua vida passar e era afetado por coisas, como a morte de sua esposa, de amigos e colegas de trabalho, o agravamento dos problemas de saúde, a perda da força física e mental que não permitia a ele a manutenção de tantas atividades ao mesmo tempo. As transformações profundas em diferentes esferas que local e globalmente o autor foi testemunha dão, à sua obra humorística, em determinados momentos, uma mescla de tempos novos, incompreenção e decadência. Quanto mais a modernidade, em seus múltiplos significados, avançava, mais os sentidos colocados anteriormente se faziam presentes. Seguindo a tendência geral de sua época, em que se olhava para o futuro e se via um mundo dominado por máquinas frias e cruéis em detrimento do que havia de humano, Raul compõe a caricatura intitulada *João Vadío A' procura de trabalho: scenas provaveis no anno da graça de mil novecentos e noventa e nove* (Figura 173). É interessante olhar a legenda de maneira detalhada:

> João Vadio acordou um bello dia com vontade doida de trabalhar senhor de algumas habilitações, tratou de cavar um emprego qualquer.

> Nas padarias e usinas congeneres não havia lugar para o homem.
> Nas escolas não encontrou cousa que lhe servisse, o homem era desnecessario ali. Os meninos bebiam a sciencia graças ao aparelho electro-mnomico-gramophonico-e equiparado com as sabatinas automaticas e exames thermo graduados.
> O theatro dispensava o concurso animal devido ao cinema-guignol-phonetico-prosodico-esthetico e photo-scenographico.
> João Vadio pensou nos transportes diante dos autos e aereos...
> Quiz servir na policia mas mudou de rumo ao ver o auto-argos-catrafilante e o auto-flagra-xilindró. Que dispesavam o concurso do homem.
> Quis figurar como interprete ou traductor, mas estarreceu diante dos auto-radiogramas internacionais juramentados esperantistas.
> Como escrevente nada arranjou á vista do dactilauto-cálamo-scriba, que recebe o recado e passa-o para o papel...
> Como operario nada conseguiu, o auto-veste despeja em tres tempos um terno completo com chapeu, botas e o resto para consumo publico.
> Apresentou um requerimento ao auto-ministerio pedindo um magro lugar de servente e o auto-lapis despachou mecanico e imperioso: indeferido.
> Nos hoteis-nicles, os auto-luculos preparavam desde o almoço de assovio até o jantar variado e o banquete opíparo...
> Afinal quis sentar praça, mas os auto-filas e os batalhões electro-auto-mecanicos provaram que o homem não é mais necessario...
> E assim a invenção e a industria fizeram com que elle continuasse a ser João Vadio e para sempre!... (FON-FON!, 1º de maio de 1915).

Pederneiras viajou 84 anos no tempo para mostrar as ironias do progresso. Criada pelo próprio homem, a tecnologia poderia dispensá-lo ou mesmo eliminá-lo. Não se deve esquecer que, no momento da publicação dessa caricatura, a Grande Guerra entrava em seu décimo mês de combate. Nessa mesma edição de *Fon-Fon!*, as notícias da violência eram assustadoras. Armas de repetição, aviões, gases venenosos e todo um conjunto de instrumentos bélicos que foram frutos dos avanços que o mundo vivenciou nas décadas anteriores.

Figura 173 - *JOÃO VADÍO A' PROCURA DE TRABALHO*.



Fonte: *Fon-Fon!* (1º de maio de 1915).

Assim, Raul viveu, como já se observou várias vezes, uma tensão entre costumes que eram combatidos, que lutavam para sobreviver ou eram alterados. Ao mesmo tempo em que mergulhou em experimentações nas novidades técnicas e culturais que apareciam nesse período. Não se deve confundir os seus traços de pessimismos em relação ao futuro com

rejeição ou saudosismo. O autor, com seu nível de erudição elevado, percebia que o processo histórico não era linear. Nesse sentido, o progresso poderia trazer retrocessos para os homens, a civilização poderia ser engolfada pela barbárie e a modernidade poderia se desfazer.

CONCLUSÃO

> Ela então mandou buscar um desses biscoitos curtos e rechonchudos chamados *madeleines*, que parecem ter sido moldados na valva estriada de uma concha de São Tiago. E logo, maquinalmente, acabrunhado pelo dia tristonho e a perspectiva de um dia seguinte igualmente sombrio, levei à boca uma colherada de chá onde deixava amolecer um pedaço da *madeleine*. Mas no mesmo instante em que esse gole, misturado com os farelos do biscoito, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem a noção de sua causa (PROUST, 2002, p. 51).

> Olhei as fisionomias e, tanto aqui, como na outra secção, eu me surpreendi de encontrar tantas fisionomias vagamente conhecidas. Umas me pareciam de antigos colegas de colégio, de escola superior, de repartição, do Exército, de cafés, de festas; mas não me animava a falar-lhes, pois me olhavam com ar estúpido e parado, que eu detinha o primeiro impulso de perguntar a cada um:
> - O senhor me conhece? (BARRETO, 2004, p. 30-31).

O Raul Pederneiras do limiar da década de 1920 aparece como um intelectual consagrado e maduro. Ao mesmo tempo, percebe-se, em muitas de suas criações, um certo saudosismo, e, nas suas atitudes, alguns traços de cansaço – mesmo assim, ele se manteve muito ativo. Suas colaborações para jornais e revistas continuavam grandes, apesar de terem diminuído bastante em relação às décadas anteriores, centrando-se, em especial, no *Jornal do Brasil*, na *Revista da Semana* e em *D. Quixote*. Suas atividades múltiplas também desaceleravam lentamente, apesar de continuar inserido em distintas funções. O início da exaustão de Raul se revelava muito em relação às coisas da política do país. A sua própria vontade de interferir nesses assuntos, ao se candidatar ao Conselho Municipal em 1926, mostra isso. Suas simpatias breves, mas dignas de serem observadas, pelo fascismo podem ser vistas também como esse sinal de cansaço e desilusão e de que só soluções extremas mudariam o Brasil. A caricatura política, que sempre foi algo ao qual autor resistiu muito – não obstante ter se aventurado nela, como se viu no capítulo III –, foi diminuindo na mesma proporção em que a instabilidade institucional do país torna-se evidente. Ele, como se viu no capítulo citado, foi muito ativo, enquanto jornalista ligado à ABI, na luta contra a censura empregada pelo governo de Arthur Bernardes. Para ele, a caricatura tinha um poder tão grande quanto artigos ou editoriais, e, por isso, não seria interessante submetê-la à política. Por mais crítica que ela pudesse ser, sempre favoreceria alguém. É aí que entra o caricaturista de costumes Raul Pederneiras, que via nas coisas mais perenes, profundas e duradouras, um

elemento de crítica mais sólida da sociedade. Mesmo durante os momentos marcantes da queda de Washington Luís, Raul produziu poucas imagens caricaturais de cunho político. Na *Revista da Semana*, ele ficou preso às caricaturas de costumes, em uma publicação que claramente apoiava o movimento. No *Jornal do Brasil* desse contexto, ele faz uma sutil referência sobre a situação revolucionária do país, na composição *Noivado moderno*. A noiva pergunta ao noivo: "Então, Cazuza, está quase prompto o nosso enxoval?", e ele responde: "Quase. Falta sómente uma arma de fogo" (JORNAL DO BRASIL, 02 de outubro de 1930).

O seu saudosismo acompanhava uma tendência que atingiu várias pessoas desse tempo, de perceber o que era a realidade antes e depois da Grande Guerra, pois o mundo da *belle époque* havia desaparecido[239]. No caso do Brasil e, em particular, do Rio de Janeiro, olhava-se para um Rio antigo, anterior às reformas de Pereira Passos e que já via a consolidação desse projeto como algo distante no tempo. Já foi visto, no capítulo I, que Raul teve uma coluna nesse período na *Revista da Semana*, na qual ele tratava de assuntos variados. Naquela passagem, analisou-se o texto *O capoeira* (REVISTA DA SEMANA, 22 de novembro de 1930), no qual o autor mostra o declínio dessa prática nas ruas da capital do país. Com uma análise que misturava a busca dos indícios pouco perceptíveis de um passado distante e a capacidade de investigação própria de um historiador, ao lado da vontade de fazer rir, típica de um humorista, ele via um tempo de juventude, de auge de carreira e de criatividade se afastando. Nessa seção, vários desses fragmentos de memória aparecem. No texto *O circo de cavalinhos*, Raul demonstra isso com muita clareza:

> Talvez muitos não acreditem: gosto que me pello do circo de cavallinhos! Resquicios de ingenuidade que me ficaram das faixas infantis ou obra do saudosismo que costuma atacar os quarentões? Ignoro. Sei sómente que gósto, que aprecio, que me divirto com o circo, seja elle de lona, abarracado em terreno baldio de suburbio, seja elle magnificamente instalado como no tempo do cambio a 27 (REVISTA DA SEMANA, 03 de setembro de 1921).

Como se vê na citação acima, Raul, da mesma maneira que seu personagem Chico Pindoba, demonstra um grande gosto por essa atividade, que representava um conjunto de costumes que começava a desaparecer em diferentes lugares do Brasil. O circo do momento em que ele produz esse texto já era tão caro quanto uma entrada de teatro, e as companhias maiores não se arriscavam a ir aos pontos mais distantes da cidade e do país. Ele se sentia muito atraído pela plástica e pelas poses dos artistas circenses. Na sua visão, os circos mesclavam uma linguagem popular com rimas, ao lado de espetáculos que faziam referências

[239] Esse olhar pode muito bem ser percebido no texto de *Infância em Berlim por volta de 1900*, de Walter Benjamin, publicado no livro *Rua de mão única* (1987a). Nele, o autor vê seus momentos de criança mesclados com os de sua família e com as transformações pelas quais passava a capital alemã.

literárias e históricas. As cores e as pantomimas o encantavam. Essa linguagem do circo seduziu outro caricaturista, Angelo Agostini, como ele informa, que desenhou essas manifestações culturais em sua *Revista Ilustrada*. Nesse Rio de Janeiro imperial, da infância de Raul, ele se recorda do perfil do público que ali frequentava:

> A "elite" carioca, de parceria com o vulgo profano, abarrotava essas casas de espectaculo, O exito era excellente; os programmas, variadissimos, deslumbravam pela montagem. As pantomimas eram de encantar o mais macambuuzio (REVISTA DA SEMANA, 03 de setembro de 1921).

Esse saudosismo é uma tendência que pode ser observada na *Revista da Semana*, que apresenta, em suas páginas, nos anos de 1920, além dos citados escritos de Raul, seções que falam de um Rio do passado, como na coluna de Hermeto Lima, por exemplo. Em outras publicações, como na *Fon-Fon!*, são exibidas, em suas capas, fotografias e desenhos desse mundo que se perdia[240]. Em muitas revistas que surgem no início do século XX, o registro fotográfico de uma vida urbana que as reformas iriam enterrar já aparece em suas páginas. Portanto, esse sentido foi se desenhando desde então, e, duas décadas depois, se mostrava cristalizado. Na própria *Revista da Semana*, havia uma seção chamada *Typos e cousas do Rio de Janeiro*, que se dedicava a mostrar aos seus leitores as figuras pitorescas de uma cidade que parecia com os dias contados. Na imagem abaixo (Figura 174), olha-se um trabalhador que foi descrito como: "Conductor de carrinhos de mão, em caminho da estrada de ferro" (REVISTA DA SEMANA, 21 de fevereiro de 1904). No começo desta tese, foi discutido, por meio da obra *Consolidação*, o esforço da administração de Pereira Passos para disciplinar a atividade dos ambulantes na capital da República. Luís Edmundo (1938) descreve como esses personagens eram parte integrante do cenário carioca. Raul os desenhava constantemente vendo-os como representantes de um costume enraizado na cidade, como bem compravam as capas das já várias vezes citadas *Scenas da vida carioca*. Na fotografia, nota-se o peso físico que essa atividade impunha àqueles que a tinham como um elemento de sobrevivência.

[240] Vera Lins (2010, p. 163-164), no texto *A iconografia do moderno: a representação da vida urbana*, parte do livro *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*, mostra como esses personagens que destoavam desse ideário de embelezamento eram registrados pelos fotógrafos: "Este conjunto de imagens mostra as condições de vida daqueles que trabalhavam na construção das belas edificações, das magníficas avenidas e dos modernos e aprazíveis bairros burgueses. Estas imagens e textos documentavam e existência de uma outracidade dentro da 'cidade maravilhosa'".

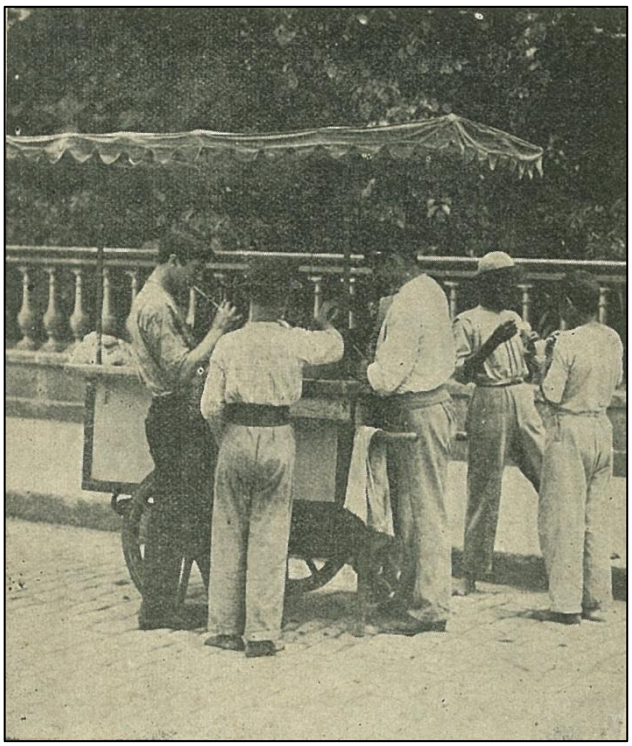
Figura 174 - *Conductor de carrinhos*.



Fonte: *Revista da Semana* (21 de fevereiro de 1904).

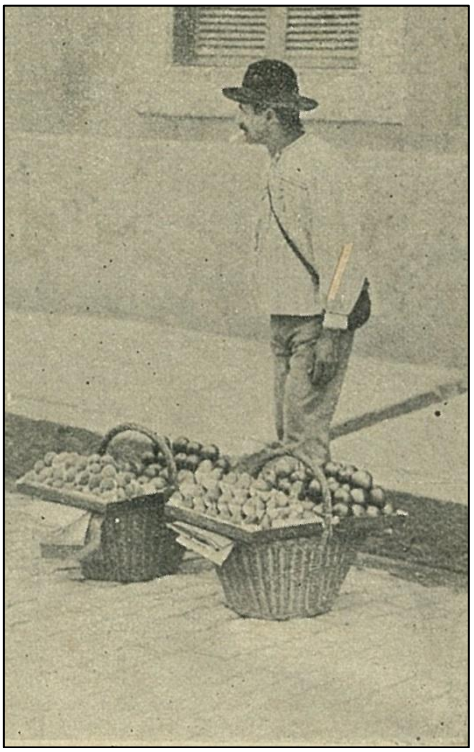
Raul, como observou Agripino Grieco (1968), era medularmente carioca, e apreciador dos ambulantes, não só como modelos para as suas caricaturas, mas também como consumidor dos produtos vendidos por eles nas ruas. Nas duas fotos seguintes, vê-se exatamente isso. Na primeira (Figura 175), aparece o sorveteiro cercado de crianças, duas já saboreando, e outras comprando do dono do carrinho. Raul, nas suas caricaturas e textos, sempre observa o lado lúdico dessas imagens que ficaram presas em suas memórias. Na imagem ao lado (Figura 176), um vendedor de frutas olha ao longe, provavelmente à espera de clientes, enquanto fuma um cigarro. Nota-se, claramente, que as suas cestas estão abarrotadas.

Figura 175 - *O sorveteiro*.



Fonte: *Revista da Semana* (21 de fevereiro de 1904).

Figura 176 - *O vendedor de fructas*.

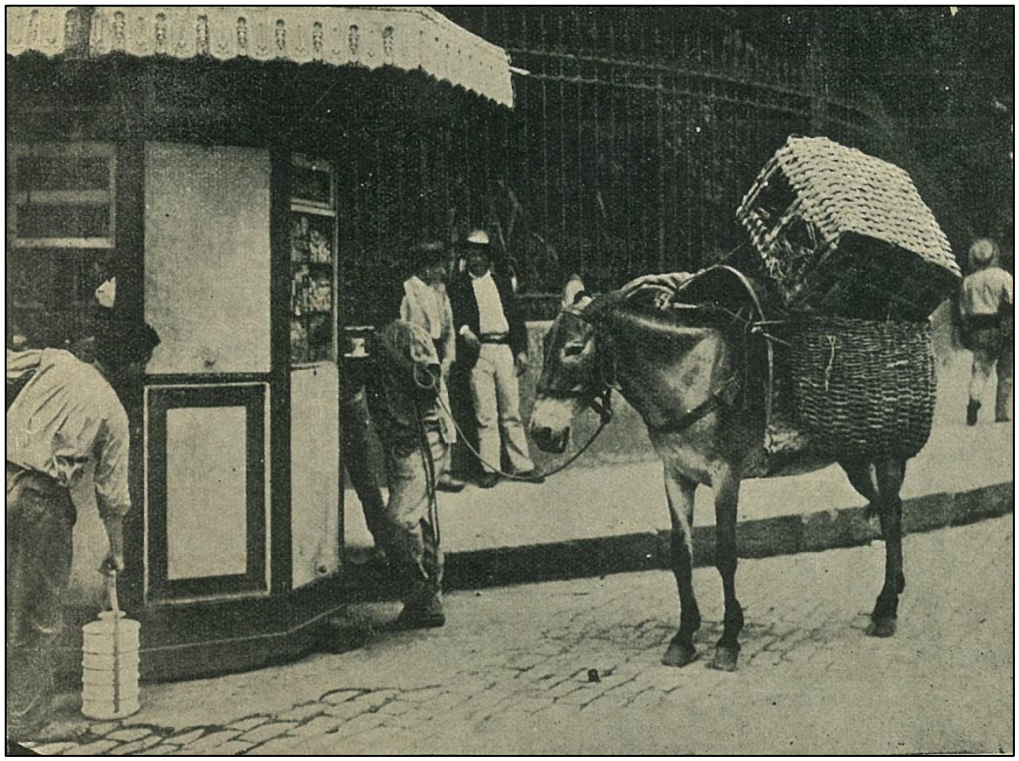


Fonte: *Revista da Semana* (21 de fevereiro de 1904).

Os sons que essas atividades de mascates davam às ruas faziam até mesmo um homem com sérios problemas auditivos, como Raul, sensibilizar-se diante disso. As rimas para atrair compradores, a fala musicada e os sotaques estrangeiros desses profissionais eram parte de costumes que ele admirava. Nas duas imagens abaixo, o universo no qual Raul transitou ganha representações muito sólidas. Na primeira (Figura 177), os quiosques, nos quais se vendiam produtos variados para os transeuntes e que foram alvo das medidas higienizadoras, aparecem vistos por trás, enquanto vários homens passam ou conversam à sua volta. Mais perto, vê-se um homem com uma charrete e um burro. Essa imagem bastante rural é identificada na foto como um vendedor de galinhas. Na foto seguinte (Figura 178), é possível ver dois vendedores de flores. Esses personagens estiveram presentes na escrita de diferentes cronistas urbanos do início do século XX. João do Rio faz referência a eles em diferentes textos[241]. Seu papel de trânsito entre o imaginário amoroso, despertado pelas flores, e a necessidade de sobreviver transforma-os em figuras emblemáticas de cenários urbanos dos mais variados.

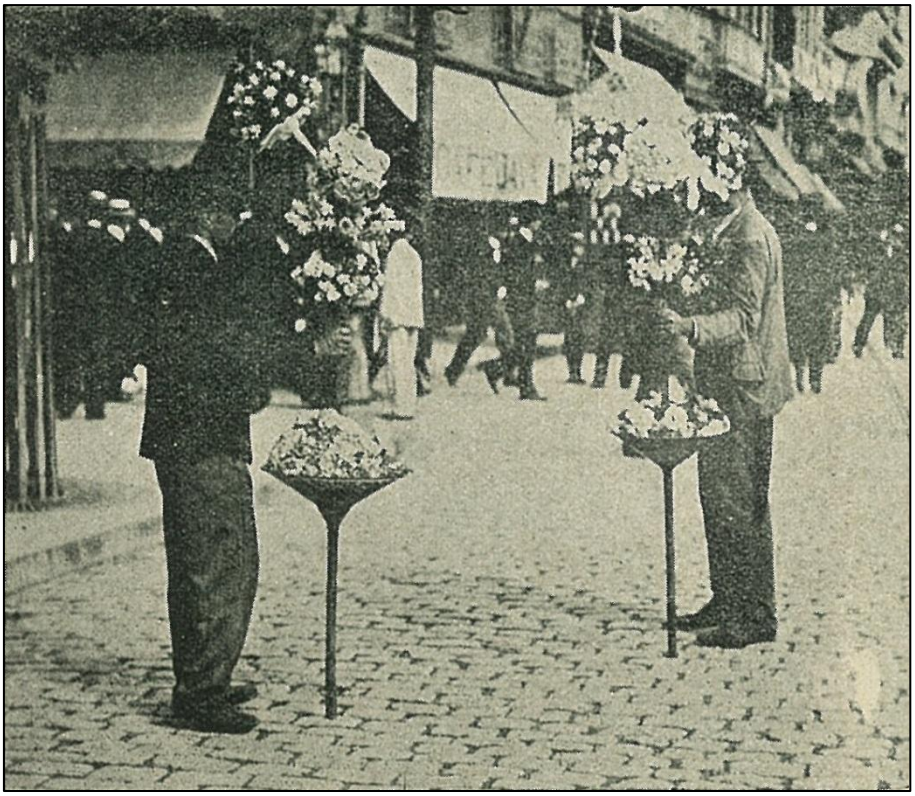
[241] Em *As mulheres mendigas*, no livro *A alma encantadora das ruas* (1951a), o autor faz referência às floristas e sua miséria.

Figura 177 - *O quiosque e um vendedor de galinhas*.



Fonte: *Revista da Semana* (28 de fevereiro de 1904).

Figura 178 - *Os floristas*.



Fonte: *Revista da Semana* (21 de fevereiro de 1904).

Dessas imagens apresentadas na *Revista da Semana*, uma das mais chamativas é a do comprador de ratos. Esse tipo urbano representou um momento de êxtase das ideias higienistas que tomavam conta do país e, de maneira muito particular, da sua capital. Como foi visto no capítulo III, Raul fez uma caricatura de um desses personagens que vasculhavam a cidade em busca de roedores. Ali, o surto de peste bubônica começava a assustar as autoridades, e essa medida foi vista como uma possibilidade de diminuir tal doença, que tinha nos ratos o seu principal vetor. As publicações de humor, como a *Tagarela*, ironizavam a medida, e, em muitas de suas edições, pequenos ratos eram colocados às margens de suas páginas. Nesse ponto, é interessante voltar às *Cartas de um tabaréo*, da *Revista da Semana*, com seu olhar bastante aguçado para as contradições da modernização da capital federal:

> A Directoria de Saude Publica aannunciou que pagaria um tanto de cada rato que lhe apresentassem ao Desinfectorio.
> Immediatamente ao edital, surgiram pelas ruas desta Capital indivíduos comprando ratos, fazendo os annuncios por musica... de corneta.
> Como é facil de calcular, o negocio rendeu, porque assim como o *Domador de Feras*, ha um professor de ratos, parece que aqui surgiu um criador de taes roedores, tal a quantidade apresentada aquella repartição!
> No emtanto, meu bom compadre, consta que nem todos os camondongos e ratazanas levados ao: Desinfectorio, poderiam provar ser cariocas da gemma...
> Dizem que muitos eram dos estados adjacentes e até estrangeiros... (REVISTA DA SEMANA, 21 de agosto de 1904).

Bermudes, como era próprio de seus escritos, mostra a contradição entre anseios modernizantes e o uso de métodos arcaicos. Na foto a seguir (Figura 179), o comprador de ratos aparece de chapéu, com o uniforme municipal, e tem à mão a sua corneta para anunciar a sua chegada (idêntico ao desenho de Raul – Figura 54). Esse instrumento de sopro é uma referência ao conto infantil alemão *O flautista de Hamelin*, como já se observou no capítulo III.

Figura 179 - *O comprador de ratos*.



Fonte: *Revista da Semana* (21 de agosto de 1904).

Essas imagens da *Revista da Semana* têm um tom de nostalgia em relação a uma época que estaria se esgotando. Viu-se, no capítulo I, que essa publicação tem tendências variadas quando trata desse contexto na sede do poder na República. Muitos de seus textos apoiam as mudanças que ali se operavam, outros, como as *Cartas de um tabaréo*, e as caricaturas de Raul, Isasi, Bambino, Amaro e outros, seguem a tendência de mostrar as falhas daqueles processos. Por outro lado, as seções de moda, os reclames e as fotografias das elites dão luzes mais que positivas a esse modelo de sociedade. Naquelas páginas, quando estava próximo o fim do mandato de Pereira Passos, falou-se de maneira crítica do esnobismo que imperava e via, na Festa da Penha, uma resistência. Nas edições de 17 e 25 de novembro de 1906, é mostrada a transição de poder no país, saía Rodrigues Alves da presidência e assumia Afonso Pena, enquanto, no Distrito Federal, Passos dava lugar a Francisco Marcelino de Sousa Aguiar. Além dos textos laudatórios, acompanhados das fotos dos novos ministros, chama a atenção uma fotografia que registrou uma multidão observando um quiosque em

chamas. O texto é muito claro ao afirmar que Pereira Passos deixará para trás uma grande insatisfação, em particular, nos setores populares:

> No largo de S. Francisco. A queima de kiosques alli existentes, pela multidão indignada por ter visto em um dos kiosques enfeitados com o retrato do Dr. Pereira Passos, uma acintosa manifestação ao ex-Prefeito, – o que, no dizer do respectivo proprietario era uma homenagem ao ex-ehefe do Executivo Municipal (REVISTA DA SEMANA, 25 de novembro de 1906)

Figura 180 - *Revolta popular*.



Fonte: *Revista da Semana* (25 de novembro de 1906).

Como se viu em outros momentos aqui colocados, o Raul dessa época era um homem na casa dos 30 anos, que tinha um olhar crítico para essas transformações do Brasil e do mundo. Ele, como Bermudes, percebia que a higienização poderia aflorar as profundas contradições da sociedade. Essas contradições podem ser acompanhadas das observações feitas no final do capítulo IV sobre o progresso, a civilização e a modernidade. Nunca é demais lembrar que o caricaturista não era um saudosista e um refratário às mudanças. Era sim, um homem que viveu as tensões de uma época de grandes mudanças em múltiplas esferas da vida. Era um fronteiriço, por assim dizer. Essa posição deu à sua produção humorística uma grande densidade intelectual. Um sinal disso era o seu olhar para as guerras

marcadas pelo uso da alta tecnologia já no início do século XX. Isso sempre chamou a sua atenção, o que resultou em produções caricaturais muito instigantes. A capa da *Revista da Semana* da edição de 28 de agosto de 1904 (Figura 181) apresenta uma personagem feminina que usa trajes que são uma referência clara à Grécia Antiga. Ela tem a cabeça meio abaixada e as mãos no rosto. O desenho mostra, ainda, uma pena de tamanho avantajado que ela segura. Ao longe, no horizonte, em cor escura, aparecem as silhuetas de soldados, canhões, baionetas e outros tipos de armas, que são um claro sinal de guerra. No primeiro plano dessa criação de Raul, surge um revólver em tamanho bem grande que tem, saindo de seu cano, um sinal de fumaça, como se tivesse sido disparado há pouco tempo. O título dado pelo autor é *Ultima ratio...*, que significa *Última razão*. Essa expressão do latim é utilizada no direito internacional para definir o recurso final nas disputas entre países, ou seja, a guerra. A imagem feminina remonta à ideia de uma civilização ocidental que teve, nos gregos, os seus fundadores. Essa Grécia ideal significava o império da razão, da justiça, das leis, daí a pena em suas mãos. Pederneiras pertenceu a uma geração que viu com espanto a Guerra dos Bôeres, a Guerra dos Bálcãs e a Guerra Russo-Japonesa. E é exatamente esta última que o autor quer denunciar. A *Revista da Semana* estampou várias fotos e desenhos que fazem referência ao conflito no Extremo-Oriente, ocorrido entre 1904 e 1905. A sua violência, como a dos outros conflitos citados, anunciava, em escala local, o que ocorreria a partir de 1914. Era uma mudança de padrões não só na guerra, mas algo que colocou em xeque as noções de progresso, civilização e modernidade. A própria ideia de um Ocidente detentor da História ruiu nesse processo.

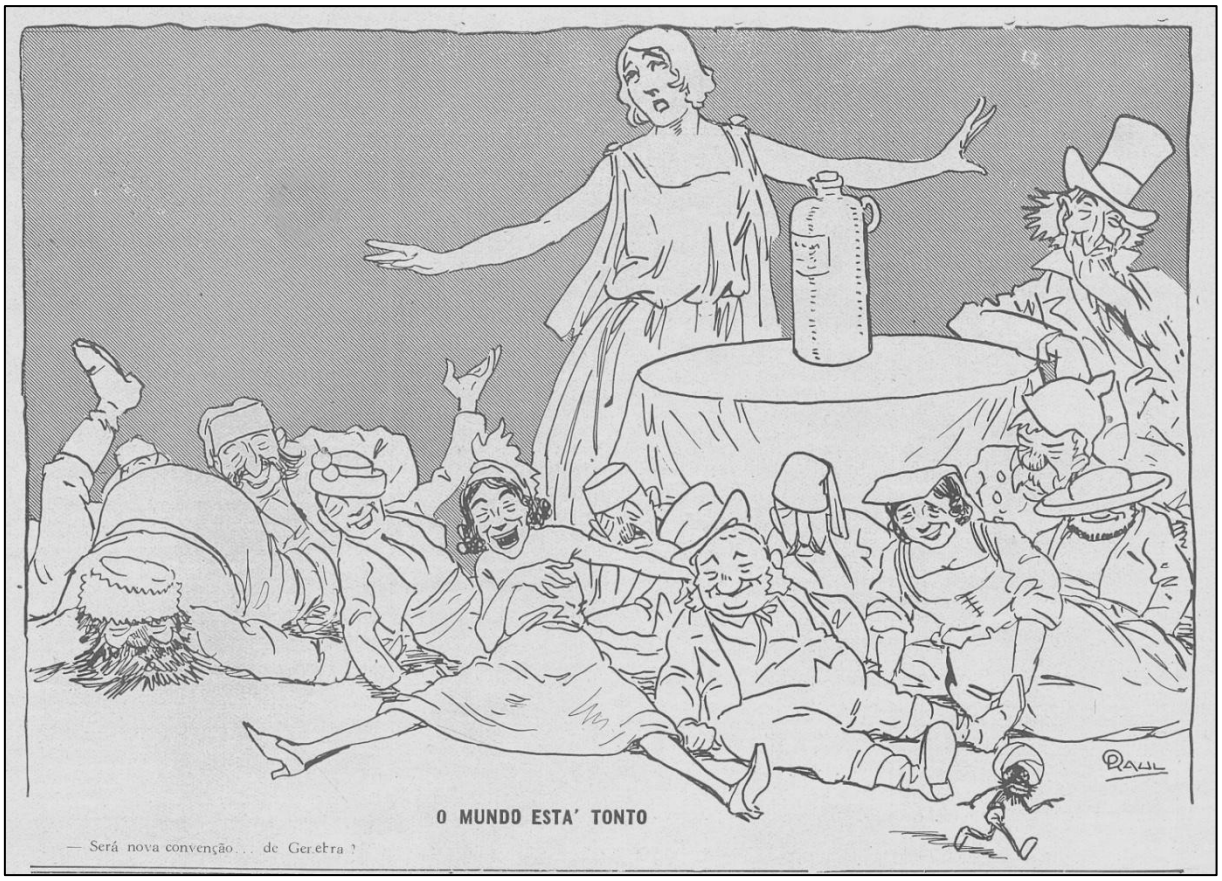
Figura 181 - *Ultima ratio...*



Fonte: *Revista da Semana* (28 de agosto de 1904).

Dezoito anos depois, na caricatura *O mundo esta' tonto* (Figura 182), Raul, mais uma vez, apela para uma imagem feminina para representar o Ocidente. A personagem novamente demonstra desespero diante de um cenário que dá a entender ser uma sala. No chão desse espaço, surgem várias figuras representando diferentes países: Rússia, Turquia, Espanha, França, Alemanha, entre outros. O Tio Sam, referência lógica aos Estados Unidos, parece sentado, com o cotovelo direito sobre uma mesa redonda. Em cima desta, há um galão que, muito provavelmente, contém uma bebida alcoólica, pois todos os presentes aparentam embriaguez e êxtase. Desse burburinho, aparece, no canto direito da imagem, um homem negro e de turbante. Seu tamanho é minúsculo e ele tenta escapar dessa confusão. A sua imagem representa um mundo colonial que poderia se libertar do Ocidente e buscar outros caminhos, ao mesmo tempo, em que este desmoronava.

Figura 182 - *O MUNDO ESTA' TONTO*.



Fonte: *Revista da Semana* (25 de março de 1922).

Estava longe das concepções de Raul pensar em outra modernidade, algo fora do Ocidente e de seus padrões. Porém, o desenho indica a sua leitura enquanto estudioso do direito internacional e via como a questão colonial ganhava um novo rumo após a Grande

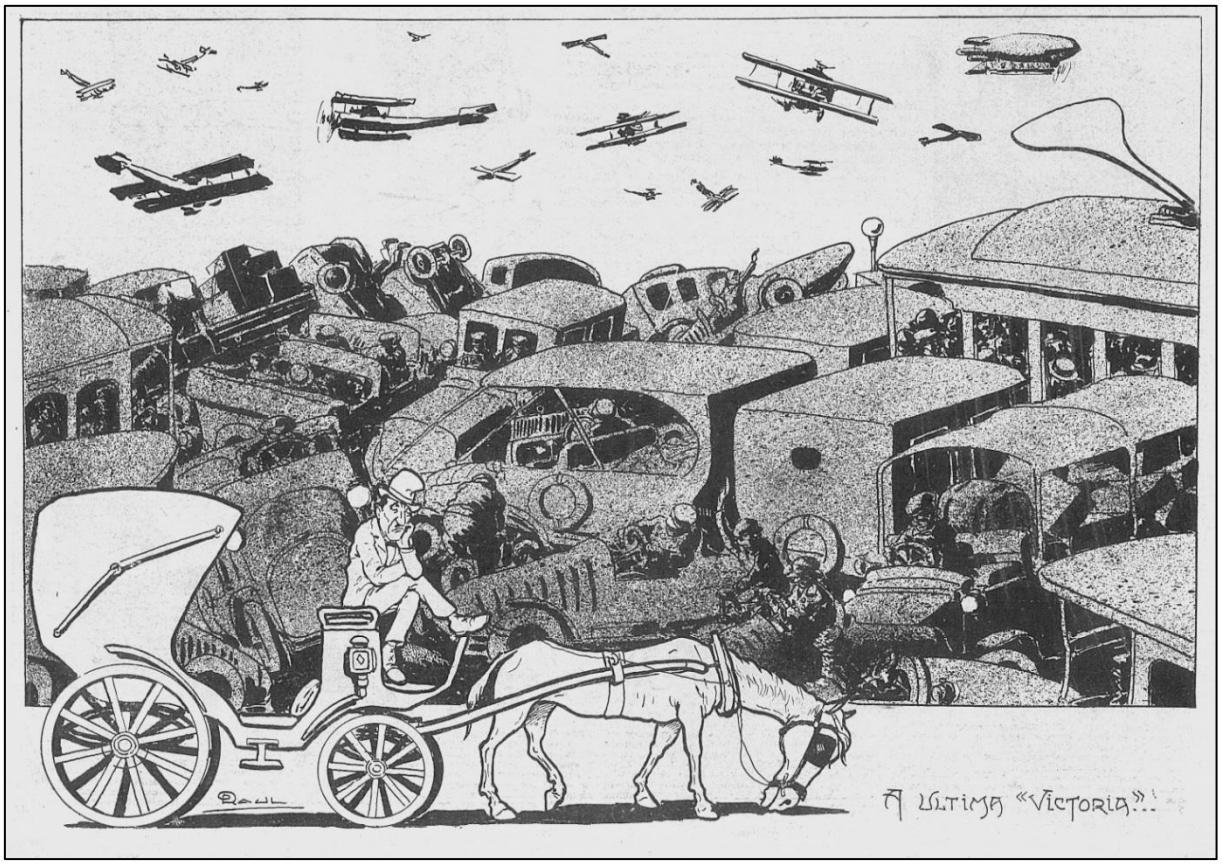
Guerra. No final do século XIX e primeiras décadas do século XX, a produção humorística do autor, em sintonia com correntes de pensamento muito variadas, viu, no ciclo de modernidade que se impunha ao mundo, uma possibilidade de experimentações variadas, sem que ele se esquecesse dos costumes mais antigos. Ao mesmo tempo, percebe-se que ele via a modernidade como um devir, uma promessa que estaria sempre à frente. Por fim, a modernidade como declínio/colapso. Essa concepção foi muito favorecida pela catástrofe do conflito europeu. O Brasil esteve fora do cenário da guerra, mas as imagens desses eventos chegaram em grande escala e impressionaram aqueles que estavam longe. As fotos nas diversas revistas ilustradas, desde 1914, são de um grande realismo. O pós-guerra e os escombros do que era, até então, o centro da civilização, são também exibidos. Particularmente, a Alemanha aparece nessas cenas de devastação. Na edição de 27 de fevereiro de 1926, a *Revista da Semana* apresenta uma fotorreportagem, com o nome *A destruição do armamento da Alemanha*, em que é apresentada uma principais medidas do Tratado de Versalhes, a neutralização do país enquanto potência militar:

> 1 - A madeira das espingardas empregadas pellos allemães na grande guerra é, em grandes filas, queimada, em cumprimento do tratado de Versailles, que exigiu a destruição do armamento. 2 - Espingardas utilizadas na guerra pelos allemães e que, empilhadas nos armazéns, são quebradas e queimadas. 3 - A destruição da artilharia pesada dos allemães por meio de folles de oxygenio. 4 - Destruição dos capacetes de aço empregados pelas tropas allemães na grande guerra, em cumprimento do tratado de Versailles. 5 – O metal das armas curtas utilizadas pelos allemães disposto para ser fundido (REVISTA DA SEMANA, 27 de fevereiro de 1926).

Como se sabe, nos anos de 1930, a Alemanha voltaria a se rearmar. No entanto, isso não elimina o impacto da descrição de um maquinário moderno, voltado para a destruição, sendo aniquilado. Raul Pederneiras, como grande observador do seu tempo, percebia uma mudança de grande profundidade. Sua progressiva desilusão com a política – a ponto de tentar interferir no processo se candidatando a um cargo público, como se a sua figura conseguisse dar novos ares a essa atividade –, sua simpatia momentânea pelo fascismo e seu saudosismo eram sinais do parto dolorido de um novo contexto histórico e de vida para o autor. Ele via que a ideia de civilização mostrava seus limites, que o progresso tinha um caráter mortífero e que a modernidade desalinhava-se definitivamente, colocando em xeque muitas de suas próprias promessas. Uma das caricaturas mais densas de Raul tem o título *A última "victoria"...* (Figura 183). Nela, aparecem, em um cenário urbano, automóveis de tipos variados e bondes, todos empilhados como sucatas e em uma situação caótica. As pessoas parecem desesperadas dentro deles, umas tentam fugir, outras ficam estáticas ou apontam para o céu, onde aparecem 14 aviões que fazem manobras rasantes – dando a impressão de um

bombardeio –, além de um dirigível. No primeiro plano dessa criação, encontra-se um homem em uma carruagem. Ele olha esse quadro com um misto de espanto e reflexão. Os automóveis[242] e os aviões, além do dirigível, aparecem como símbolos de uma ultramodernidade que se autodestrói, como em uma relação autofágica.

Figura 183 - *A ÚLTIMA "VICTORIA"...*



Fonte: *Revista da Semana* (07 de junho de 1924).

Essa caricatura foi publicada na *Revista da Semana* do dia 07 de junho de 1924. Menos de um mês depois, na cidade de São Paulo, seria deflagrada uma revolta tenentista contra o governo federal. Liderados pelo General Isidoro Dias Lopes, os rebeldes tomaram vários pontos do estado e, em especial, sua capital, em uma ocupação que durou 23 dias. Esse movimento cristalizava um conjunto de insatisfações contra o presidente Arthur Bernardes e

[242] Há um texto, assinado por A. M. Porto Alegre, publicado na *Revista da Semana* duas décadas antes dessa caricatura, que apresenta os automóveis como símbolos máximos da modernidade. Um casal, diante da monotonia do casamento, resolve comprar um automóvel para reaquecer a relação. O marido, no primeiro passeio, no qual a esposa, receosa, não quis acompanhá-lo, conta o fascínio dos transeuntes diante de tão avançada invenção: "De toda parte corria gente para ver passar o automovel; das janellas, senhoras e meninas chamavam os que estavam dentro, com gritos, com accenos, apontavam para elle dedos curiosos, bisbilhoteiros, a mostral-o. Chegara até a ter medo, por vezes, e ria: - Devo ter produzido impressão igual á que Pedro Alvares fez aos índios, quando pela primeira vez pisou estas terras..." (REVISTA DA SEMANA, 1º de maio de 1904).

se via como continuador da Revolta dos 18 do Forte de Copacabana. A reação do governo federal foi imediata, e uma das medidas mais impactantes foi a ordem para se bombardear a cidade de São Paulo. A *Revista da Semana* apoiou a repressão aos revoltosos, e, após o triunfo das forças legais, ela lançou um número especial, em 09 de agosto de 1924, "consagrado aos successos de S. Paulo". O material fotográfico é muito rico e, entre vários aspectos, mostra os estragos provocados pelas bombas lançadas pelos aviões do governo. Nada de dimensões europeias, mas, mesmo assim, são assustadoras e mostraram a força que o maquinário bélico moderno, mesmo que limitado, poderia causar às populações civis. Raul não foi profético, mas apenas conhecedor dos diversos elementos de sua época. A ideia central dessa caricatura é filha da mesma geração que produziu, entre tantas obras, *Os últimos dias da humanidade* (1918), de Karl Kraus, e *Grandeurs et Misères Dune Victoire* (1930), de Georges Clemenceau. Esta segunda, com certeza, Raul leu (como se pode comprovar em uma citação feita no capítulo II). Contudo, fala-se, aqui, acima de tudo, de um ambiente cultural em que, em diferentes lugares do mundo, notou-se uma sensação de uma temporalidade nova que se desenhava a partir de então[243].

*

Para encerrar este trabalho, é inevitável levantar a seguinte questão: diante da imensa produção intelectual de Raul Paranhos Pederneiras, é possível dizer que ele deixou um legado?

Pode-se dizer que não e que sim. Ao ler seus tantos textos e caricaturas, tem-se a sensação de um riso distante no tempo, com seus códigos próprios. No capítulo III, colocou-se Raul diante de uma geração mais recente, e viu-se, ali, como indicou o subtítulo, *Um humor que perdia o sentido*. Ele transitou com maestria entre os marcos temporais que este trabalho

[243] Há, nessa caricatura, como é sempre presente na obra de Raul, uma ironia embutida. A modernidade que se autodestrói, que se corrói, que se devora. Em outra obra filha dessa época, *A Montanha mágica*, de Thomas Mann (2006, p. 299), lê-se um diálogo entre os personagens Settembrini e Hans Castorp, em que o primeiro – pouco simpático à ironia, mas com um bom diagnóstico – diz para o segundo: "Sim senhor, a ironia! Acautele-se, em geral, com essa atitude de espírito! Onde ela não é meio coreto e clássico de eloqüência, perfeitamente compreensível a qualquer intelecto sadio, chega a ser licenciosidade, torna-se um obstáculo à civilização, um namorico escabroso com a estagnação, com o vício, com o oposto do espírito. Uma vez que a atmosfera em que vivemos favorece altamente o desenvolvimento dessa flor dos pântanos, posso esperar ou devo temer que o senhor me compreenda". Antoine Artaud (2006, p. 3), homem do teatro e poeta como Raul, fala, em *O teatro e seu duplo*, da falta de vida que esse mundo do pós-Primeira Guerra revelou: "Todas as nossas idéias sobre a vida devem ser retomadas numa época em que nada adere à vida. E esta penosa cisão é a causa de as coisas se vingarem, e a poesia que não está mais em nós e que não conseguimos mais encontrar nas coisas reaparece de repente, pelo lado mau das coisas; nunca se viram tantos crimes, cuja gratuita estranheza só se explica por nossa impotência para possuir a vida". No universo do humor, a análise de Georges Minois sobre o riso nesse contexto, em *História do riso e do escárnio* (2003), pode ser bastante proveitosa.

procurou discutir. Mesmo assim, teve de discursar a favor de uma forma de humor ligada aos costumes, ou seja, mesmo na sua época, são estabelecidos combates entre estilos distintos. Quando muito, restam fragmentos por meio dos trocadilhos, do gracejo simples e de uma forma de olhar o mundo de maneira suave e crítica. Em muitas dessas posturas, no entanto, a marca do autor, que durante mais de três décadas esteve diretamente relacionado a isso, não é vista, não se destacam seus méritos. As entrevistas de Raul, Calixto e J. Carlos citadas neste trabalho revelaram as desilusões, os esquecimentos, as mágoas e o sentimento que seriam superados e esquecidos. O legado de Raul, foco central desta pesquisa, existe, porém, se diluiu em meio a tantas linguagens e apropriações das décadas posteriores ao seu lento declínio como artista.

Deixando de lado a concretude de um legado e mergulhando em sua época com seus códigos próprios, como esta tese procurou fazer, vê-se um intelectual e artista que antecipou tendências, transitou por áreas tão variadas como o direito, a música, o jornalismo, as belas-artes, a caricatura, o cinema, o teatro, os reclames e tantas outras. Quebrou fronteiras entre elas, fez misturas bastante interessantes e deu a entender que tinha em mente uma noção única de arte. Questionou a política e, ao mesmo tempo, participou dela. Lutou pelos costumes.

Se lido de maneira bastante crítica, entendendo os limites de muitas de suas visões de época, ao lado de ressaltar suas virtudes, Raul torna-se muito atual. Em especial, em um mundo de século XXI, em que os escombros da modernidade são evidentes, as linguagens tornam-se cada vez mais híbridas e as questões de costumes ganham uma cor cada vez mais política. Diante desse cenário, valeu a pena invocar o espírito do *gentleman* bem-humorado e com um insaciável espírito de aventura intelectual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES

***Acervo pertencente ao autor*:**

BOLETIM DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE IMPRENSA (ABI). Rio de Janeiro, set./out. 1978.

BOLETIM DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES TEATRAIS (SBAT). Rio de Janeiro, jul. 1947.

BRASIL. Ministério das Comunicações. Empresa de Correios e Telégrafos. *Edital – Emissão*: Centenário de Raul Pederneiras. Brasília: Empresa de Correios e Telégrafos, 1974a.

_____. _____. _____. *Envelope comemorativo do centenário do nascimento de Raul Pederneiras*. Brasília: Empresa de Correios e Telégrafos, 1974b.

_____. _____. _____. *Selo comemorativo do centenário do nascimento de Raul Pederneiras*. Brasília: Empresa de Correios e Telégrafos, 1974c.

CARETA. Rio de Janeiro, ano I, n. 4, 27 jun. 1908.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 12, 22 ago. 1908.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 17, 26 set. 1908.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 18, 03 out. 1908.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 19, 10 out. 1908.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 20, 17 out. 1908.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 21, 24 out. 1908.

_____. Rio de Janeiro, ano VIII, n. 377, 11 set. 1915.

_____. Rio de Janeiro, ano XXIII, n. 1.167, 1º nov. 1930.

_____. Rio de Janeiro, ano XXIII, n. 1.168, 08 nov. 1930.

_____. Rio de Janeiro, ano XXIII, n. 1.170, 22 nov. 1930.

_____. Rio de Janeiro, ano XXIII, n. 1.172, 06 dez. 1930.

EX LIBRIS. *Raul Pederneiras - 1874-1953*. Rio de Janeiro: Biblioteca Municipal do Rio de Janeiro, 1953.

FON-FON!. Rio de Janeiro, ano I, n. 10, 15 jun. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 18, 10 ago. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano V, n. 9, 09 mar. 1912.

_____. Rio de Janeiro, ano VII, 04 abr. 1913.

_____. Rio de Janeiro, ano VIII, n. 17, 25 abr. 1914.

_____. Rio de Janeiro, ano VIII, n. 32, 08 ago. 1914.

ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA. Paris, ano 1, n. I, ago. 1901.

JUSTITIA. Rio de Janeiro, 1934.

O CRUZEIRO. Revolução Nacional - Documentos para a História. Rio de Janeiro, nov. 1930.

O MALHO. Rio de Janeiro, ano I, n. 9, 15 nov. 1902.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 10, 22 nov. 1902.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 12, 06 dez. 1902.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 13, 13 dez. 1902.

_____. Rio de Janeiro, ano II, n. 20, 30 jan. 1903.

_____. Rio de Janeiro, ano IV, n. 157, 16 set. 1905.

_____. Rio de Janeiro, ano XI, n. 503, 04 maio 1912.

_____. Rio de Janeiro, ano XIII, n. 612, 06 jun. 1914.

_____. Rio de Janeiro, ano XV, n. 708, 08 abr. 1916.

_____. Rio de Janeiro, ano XV, n. 733, 30 set. 1916.

_____. Rio de Janeiro, ano XXV, n. 1.229, 03 abr. 1926.

_____. Rio de Janeiro, ano XXV, n. 1.232, 27 abr. 1926.

_____. Rio de Janeiro, ano XXIX, n. 1.434, 08 mar. 1930.

_____. Rio de Janeiro, ano XXIX, n. 1.436, 22 mar. 1930.

REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, ano V, n. 191, 10 jan. 1904.

_____. Rio de Janeiro, ano V, n. 192, 17 jan. 1904.

REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, ano V, n. 193, 24 jan. 1904.

_____. Rio de Janeiro, ano V, n. 195, 07 fev.1904.

_____. Rio de Janeiro, ano V, n. 197, 21 fev. 1904.

_____. Rio de Janeiro, ano V, n. 198, 28 fev. 1904.

_____. Rio de Janeiro, ano V, n. 199, 06 mar. 1904.

_____. Rio de Janeiro, ano V, n. 200, 13 mar. 1904.

_____. Rio de Janeiro, ano V, n. 201, 20 mar. 1904.

_____. Rio de Janeiro, ano V, n. 202, 27 mar. 1904.

_____. Rio de Janeiro, ano V, n. 203, 03 abr. 1904.

_____. Rio de Janeiro, ano V, n. 205, 17 abr. 1904.

_____. Rio de Janeiro, ano V, n. 207, 1º maio 1904.

_____. Rio de Janeiro, ano V, n. 208, 08 maio 1904.

_____. Rio de Janeiro, ano V, n. 209, 15 maio 1904.

_____. Rio de Janeiro, ano V, n. 213, 12 jun. 1904.

_____. Rio de Janeiro, ano V, n. 215, 26 jun. 1904.

_____. Rio de Janeiro, ano V, n. 219, 24 jul. 1904.

_____. Rio de Janeiro, ano V, n. 222, 14 ago. 1904.

_____. Rio de Janeiro, ano V, n. 223, 21 ago. 1904.

_____. Rio de Janeiro, ano V, n. 224, 28 ago. 1904.

_____. Rio de Janeiro, ano V, n. 230, 16 out. 1904.

_____. Rio de Janeiro, ano V, n. 231, 23 out. 1904.

_____. Rio de Janeiro, ano V, n. 232, 30 out. 1904.

_____. Rio de Janeiro, ano V, n. 233, 06 nov. 1904.

_____. Rio de Janeiro, ano V, n. 234, 13 nov. 1904.

_____. Rio de Janeiro, ano V, n. 235, 20 nov. 1904.

REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, ano V, n. 237, 11 dez. 1904.

_____. Rio de Janeiro, ano V, n. 238, 18 dez. 1904.

_____. Rio de Janeiro, ano VI, n. 245, 22 jan. 1905.

_____. Rio de Janeiro, ano VI, n. 246, 29 jan. 1905.

_____. Rio de Janeiro, ano VI, 287, 12 nov. 1905.

_____. Rio de Janeiro, ano VII, n. 318, 17 jun. 1906.

_____. Rio de Janeiro, ano VII, n. 324, 29 jul. 1906.

_____. Rio de Janeiro, ano VII, n. 325, 05 ago. 1906.

_____. Rio de Janeiro, ano VII, n. 326, 12 ago. 1906.

_____. Rio de Janeiro, ano VII, n. 334, 07 out. 1906.

_____. Rio de Janeiro, ano VII, n. 336, 21 out. 1906.

_____. Rio de Janeiro, ano VII, n. 338, 06 nov. 1906.

_____. Rio de Janeiro, ano VII, n. 341, 25 nov. 1906.

_____. Rio de Janeiro, ano XI, n. 551, 04 dez. 1910.

_____. Rio de Janeiro, ano XIV, n. 701, 18 out. 1913.

_____. Rio de Janeiro, ano XVI, n. 8, 04 abr. 1915.

_____. Rio de Janeiro, ano XVI, n. 20, 26 jun. 1915.

_____. Rio de Janeiro, ano XVII, n. 19, 17 jun. 1916.

_____. Rio de Janeiro, ano XVII, n. 21, 1º jul. 1916.

_____. Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 39, 03 nov. 1917.

_____. Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 40, 10 nov. 1917.

_____. Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 41, 17 nov. 1917.

_____. Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 42, 24 nov. 1917.

_____. Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 43, 1º dez. 1917.

_____. Rio de Janeiro, ano XX, n. 43, 29 nov. 1919.

REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, ano XX, n. 46, 20 dez. 1919.

_____. Rio de Janeiro, ano XXII, n. 35, 27 ago. 1921.

_____. Rio de Janeiro, ano XXII, n. 36, 03 set. 1921.

_____. Rio de Janeiro, ano XXII, n. 38, 17 set. 1921.

_____. Rio de Janeiro, ano XXII, n. 40, 1º out. 1921.

_____. Rio de Janeiro, ano XXII, n. 1, 31 dez. 1921.

_____. Rio de Janeiro, ano XXIII, n. 13, 25 mar. 1922.

_____. Rio de Janeiro, ano XXIV, n. 33, 11 ago. 1923.

_____. Rio de Janeiro, ano XXIV, n. 37, 08 set. 1923.

_____. Rio de Janeiro, ano XXIV, n. 40, 29 set. 1923.

_____. Rio de Janeiro, ano XXV, n. 24, 07 jun. 1924.

_____. Rio de Janeiro, ano XXV, n. 33, 09 ago. 1924.

_____. Rio de Janeiro, ano XXV, n. 44, 25 out. 1924.

_____. Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 21, 16 maio 1925.

_____. Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 39, 19 set. 1925.

_____. Rio de Janeiro, ano XXVII, n. 10, 27 fev. 1926.

_____. Rio de Janeiro, ano XXVII, n. 19, 1º maio 1926.

_____. Rio de Janeiro, ano XXVIII, n. 37, 03 set. 1927.

_____. Rio de Janeiro, ano XXIX, n. 28, 30 jun. 1928.

_____. Rio de Janeiro, ano XXIX, n. 52, 15 dez. 1928.

_____. Rio de Janeiro, ano XXX, n. 23, 25 maio 1929.

_____. Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 45, 25 out. 1930.

_____. Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 49, 22 nov. 1930.

_____. Rio de Janeiro, ano XLV, n. 35, 26 ago. 1944.

REVISTA DO BRASIL. Rio de Janeiro, out. 1917.

THEATRO & SPORT. Rio de Janeiro, 23 set. 1916.

***Bibliothèque Nationale de France* (BnF):**

DONNAY, Maurice. *L'Esprit français*. Paris: Sociéte D'Edition et de Publications, 1911.

GRAND-CARTERET, John. *Crispi, Bismarck et la triple-alliance en caricatures, avec 140 reproductions de caricatures italiennes, françaises et autres*. Paris: Librairie Ch. Delagrave, 1891.

_____. *Derrière "Lui"*: L'homosexualité en Allemagne, 150 documents graphiques). Paris: Bernard, 1908.

_____. *Le César allemand devant les siens et devant ses alliés, ce que la caricature pense de Lui, ce qu'Il en pense Lui*...: images allemandes, autrichiennes, italiennes, anglaises, documents pour servir à l'histoire contemporaine. Paris: l'Édition, 1909.

_____. *L'Histoire, la vie, les moeurs et la curiosité*: par l'Image, Le Pamphlet et le document (1450-1900). Tome Cinquième. Paris: Librairie de La curiosité et des Beaux-Arts, 1928.

_____. *Les Moeurs et la caricature em France*. Paris: A La Librairie Illustrée, 1888a.

_____. *Les Moeurs et la caricature en Allemagne, em Autriche, en Suisse, avec préface par Champfleury*. Paris: L. Westhausser, 1885.

_____. *Les trois formes de l'Union sexuelle à travers les Ages*: mariage, collage, chiennerie. Paris: Albert MÉRICANT Éditeur, 1911.

_____. *Une Turquie nouvelle pour lês turcs*: La Turquie en images. Paris: A La Librairie Illustrée, 1888b.

TABOADA, Luis. *Tipos cômicos*. Madri: Libreria de San Martín, 1897.

***Bibliothèque Historique de la Ville de Paris* (BHVP):**

CATALOGUE OFFICIEL SPÉCIEL DE LA REPUBLIQUE DE ETATS-UNIS DU MEXIQUE. Paris: Imprimeries Lemercier, 1900.

FORAIN, Jean-Louis. *La Comédie parisienne, deux cent cinquante dessins*. Paris: G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892.

_____. *Les maîtres humoristiques*, n. 10 - Jean Louis Forain - Les moeurs. Paris: F. Juven, 1908.

JOURDAIN, Frantz. *L'Histoire de habitation*. Paris: Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1889.

LE RIRE ROUGE. Paris, n. 16, 06 mar. 1915.

_____. Paris, n. 118, 17 fev. 1917.
THIERS, Henry. *Le genie de l'homme et l'exposition universelle*. Paris: Meulan, 1868.

UNIVERSAL EXHIBITION PARIS 1889 PRATICAL GUIDE. Paris: C.H. Bertels & Florent, 1889.

Biblioteca Nacional de Portugal (BNP):

A CARANTONHA. Lisboa, 05 ago. 1899.

_____. Lisboa, 12 ago. 1899.

O DIABO. Lisboa, 04 set. 1899.

Centro de Documentação e Informação Científica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (CEDIC-PUC-SP):

FON-FON!. Rio de Janeiro, ano I, n. 1, 13 abr. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 2, 20 abr. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 3, 27 abr. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 4, 04 maio 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 5, 11 maio 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 6, 18 maio 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 7, 25 maio 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 8, 1º jun. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 9, 08 jun. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 10, 15 jun. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 11, 22 jun. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 12, 29 jun. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 13, 06 jul. 1907.

FON-FON!. Rio de Janeiro, ano I, n. 14, 13 jul. 1907.

FON-FON!. Rio de Janeiro, ano I, n. 15, 20 jul. 1907.

_____.Rio de Janeiro, ano I, n. 16, 27 jul. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 17, 03 ago. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 19, 17 ago. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 20, 24 ago. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 22, 07 set. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 23, 14 set. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 24, 21 set. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 25, 28 set. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 26, 05 out. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 27, 12 out. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 28, 19 out. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 29, 26 out. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 30, 31 out. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 31, 09 nov. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 32, 16 nov. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 33, 23 nov. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 34, 30 nov. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 35, 07 dez. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 36, 14 dez. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 37, 21 dez. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 38, 28 dez. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano II, n. 43, 1º fev. 1908.

_____. Rio de Janeiro, ano II, n. 46, 22 fev. 1908.

_____. Rio de Janeiro, ano II, n. 47, 29 fev. 1908.

FON-FON!. Rio de Janeiro, ano II, n. 49, 14 mar. 1908.

_____. Rio de Janeiro, ano II, n. 56, 02 maio 1908.

_____. Rio de Janeiro, ano II, n. 19, 15 ago. 1908.

_____. Rio de Janeiro, ano II, n. 20, 22 ago. 1908.

_____. Rio de Janeiro, ano II, n. 21, 29 ago. 1908.

_____. Rio de Janeiro, ano II, n. 24, 19 set. 1908.

_____. Rio de Janeiro, ano IV, 10 dez. 1910.

_____. Rio de Janeiro, ano VIII, n. 17, 25 abr. 1914.

_____. Rio de Janeiro, ano VIII, n. 20, 16 maio 1914.

_____. Rio de Janeiro, ano IX, 1º maio 1915.

Fundação Biblioteca Nacional (FBN):

D. QUIXOTE. Rio de Janeiro, n. 6, 1895.

KOSMOS. Rio de Janeiro, ago. 1904.

_____. Rio de Janeiro, n. 3, mar. 1906.

_____. Rio de Janeiro, n. 5, maio 1906.

_____. Rio de Janeiro, n. 9, set. 1906.

DIRETRIZES. Rio de Janeiro, 26 jun. 1941.

GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro, ano XXVII, n. 13, 13 jan. 1901.

_____. Rio de Janeiro, ano XLII, n. 303, 31 out. 1917.

_____. Rio de Janeiro, ano LI, n. 52, 03 mar. 1926.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, ano XXXII, n. 214, 07 set. 1922.

_____. Rio de Janeiro, ano XL, n. 236, 02 out. 1930.

_____. Rio de Janeiro, ano LII, n. 144, 21 jun. 1942.

_____. Rio de Janeiro, ano LXIII, n. 106, 12 maio 1953.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, ano LXIII, n. 107, 13 maio 1953.

O CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, ano LII, n. 18.444, 13 maio 1953.

O GLOBO. Rio de Janeiro, ano XXIX, n. 8283, 11 maio 1953.

O PAIZ. Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9233, 06 mar. 1910.

REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, ano LIV, 23 maio 1953.

Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB):

D. QUIXOTE. Rio de Janeiro, ano I, n. 1, 16 maio 1917.

_____. Rio de Janeiro, ano I, 18 jul. 1917.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 25, 31 out. 1917.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 26, 07 nov. 1917.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 27, 14 nov. 1917.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 28, 21 nov. 1917.

O MALHO. Rio de Janeiro, ano I, n. 1, 20 set. 1902.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, ano I, n. 3, 20 jul. 1898.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 5, 22 jul. 1898.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 7, 25 jul. 1898.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 13, 1º ago. 1898.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 15, 03 ago. 1898.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 19, 08 ago. 1898.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 20, 09 ago. 1898.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 21, 10 ago. 1898.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 25, 16 ago. 1898.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 34, 26 ago. 1898.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, ano I, n. 35, 27 ago. 1898.

O MERCURIO.. Rio de Janeiro, ano I, n. 38, 31 ago. 1898.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 74, 15 out. 1898.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 86, 19 nov. 1898.

TAGARELA. Rio de Janeiro, ano I, n. 1, 1º mar. 1902.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 5, 31 mar. 1902.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 6, 05 abr. 1902.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 8, 19 abr. 1902.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 16, 14 jun. 1902.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 17, 21 jun. 1902.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 19, 05 jul. 1902.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 21, 19 jul. 1902.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 23, 02 ago. 1902.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 26, 23 ago. 1902.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 27, 30 ago. 1902.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 28, 06 set. 1902.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 30, 20 set. 1902.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 31,27 set. 1902.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 34,18 out. 1902.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 38, 15 nov. 1902.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 39, 22 nov. 1902.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 40, 29 nov. 1902.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 41, 06 dez. 1902.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 42, 13 dez. 1902.

_____. Rio de Janeiro, ano I, n. 43, 20 dez. 1902.

_____. Rio de Janeiro, ano II, n. 42, 05 fev. 1903.

TAGARELA. Rio de Janeiro, ano II, n. 51, 12 fev. 1903.

_____. Rio de Janeiro, ano II, n. 58, 02 abr. 1903.

_____. Rio de Janeiro, ano II, n. 59, 09 abr. 1903.

_____. Rio de Janeiro, ano II, n. 60, 16 abr. 1903.

_____. Rio de Janeiro, ano II, n. 67, 04 jun. 1903.

_____. Rio de Janeiro, ano II, n. 71, 02 jul. 1903.

_____. Rio de Janeiro, ano II, n. 73, 16 jul. 1903.

_____. Rio de Janeiro, ano II, n. 79, 27 ago. 1903.

_____. Rio de Janeiro, ano II, n. 80, 03 set. 1903.

_____. Rio de Janeiro, ano II, n. 81, 10 set. 1903.

_____. Rio de Janeiro, ano II, n. 85, 08 out. 1903.

_____. Rio de Janeiro, ano II, n. 87, 22 out. 1903.

_____. Rio de Janeiro, ano II, n. 92, 26 nov. 1903.

_____. Rio de Janeiro, ano II, n. 94, 10 dez. 1903.

_____. Rio de Janeiro, ano II, n. 95, 17 dez. 1903.

_____. Rio de Janeiro, ano III, n. 101, 28 jan. 1904.

_____. Rio de Janeiro, ano III, n. 105, 25 fev. 1904.

_____. Rio de Janeiro, ano III, n. 106, 03 mar. 1904.

_____. Rio de Janeiro, ano III, n. 108, 17 mar. 1904.

_____. Rio de Janeiro, ano III, n. 135, 22 set. 1904.

OBRAS ESCRITAS POR RAUL PEDERNEIRAS

PEDERNEIRAS, Raul. *A mascara do riso*: ensaios de anatomo-phisiologia. 2. ed. Rio de Janeiro: Officinas Graphicas do “Jornal do Brasil”, 1917.

_____. *Com licença... versos humorísticos*. Rio de Janeiro: Bibliotheca da “Revista Acadêmica”, 1899.

PEDERNEIRAS, Raul. *Direito internacional compendido*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1931a.

_____. *Direito publico internacional*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1931b.

_____. *Figurações onomásticas*: nomes que fazem figura... Improvisios a lápis de Raul. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1924a.

_____. *Geringonça carioca*: verbetes para um dicionário da gíria. Rio de Janeiro: Officinas Graphicas do "Jornal do Brasil", 1922.

_____. *Lições de caricatura*: método de Raul. 3. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia. Editores, 1946.

_____. *Musa travessa*: ruma de rimas sem rumo. Rio de Janeiro: Officinas Graphicas do "Jornal do Brasil", 1936.

_____. *Nós pelas costas*: notas soltas de um caderno de viagem - Textos e calungas de Raul. Rio de Janeiro: Officinas Graphicas do "Jornal do Brasil", 1930.

_____. *O chá do Sabugueiro*: comedia em 3 actos, sobre costumes cariocas. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Brasileira de Autores Thetraes, 1931c.

_____. *Scenas da vida carioca*: caricaturas de Raul - Primeiro álbum. Rio de Janeiro: Officinas Graphicas do "Jornal do Brasil", 1924b.

_____. *Scenas da vida carioca*: caricaturas de Raul - Segundo álbum. Rio de Janeiro: Officinas Graphicas do "Jornal do Brasil", 1935.

_____. *Seu Chico Pindoba*: as aventuras de um fazendeiro de Pindurassaya. 1. Parte. Rio de Janeiro: Officinas Graphicas do "Jornal do Brasil", 1909.

_____. *Versos*. Rio de Janeiro: [S.n.], 1900.

CARICATURA E HUMOR NO BRASIL

100 CHARGES da Era Itamar. Charges de Glauco e Angeli. São Paulo: Folha de S. Paulo, 1993.

AGOSTINI, Ângelo; CAMPOS, Américo; REIS, Antônio Manoel dos. *Cabrião*: semanário humorístico editado por Ângelo Agostini, Américo de Campos e Antônio Manoel dos Reis: 1866-1887. Introdução de Délio Freire dos Santos. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 2000.

BALABAN, Marcelo. *Poeta do lápis*: sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil imperial (1864-1888). Campinas: Ed. da Unicamp, 2009.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Voltolino e as raízes do modernismo*. São Paulo: Marco Zero, 1992.

BIBLIOTECA NACIONAL. *O Rio na caricatura*. Apresentação de Adonias Filho. Introdução de Álvaro Cotrim. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1965.

CARDOSO, Athos Eichler (Org.). *As aventuras de Nhô Quim & Zé Caipora*: os primeiros quadrinhos brasileiros (1869-1883). 2. ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005.

CARUSO, Paulo. *Avenida Brasil*: assim caminha a modernidade. 2. ed. São Paulo: Globo, 1993.

_____. *Avenida Brasil*: se meu fusca falasse. São Paulo: Globo, 1993.

_____. *Bar Brasil na Nova República*. Porto Alegre: L&PM, 1996.

CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *História em cousas miúdas*: capítulos da história social da crônica no Brasil. Campinas: Ed. da Unicamp, 2005.

_____. *Trabalho, lar e botequim*: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque. São Paulo: Brasiliense, 1986.

COTRIM, Álvaro (Alvarus). *J. Carlos*: época, vida, obra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Pedro Américo e a caricatura*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983.

COUTTO, Pedro do. *Caras e caretas*. Rio de Janeiro: Garnier, s/d.

FALCÃO, Edgar de Cerqueira (Org.). *Oswaldo Cruz monumenta histórica*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1971. t. I (A incompreensão de uma época Oswaldo Cruz e a caricatura). (Brasiliensia Documenta, VI).

FRADIQUE, Mendes. *História do Brasil pelo methodo confuso*. 4. ed. Rio Janeiro: Livraria Editora Leite Ribeiro, 1922.

_____. *Idéas em Zig-Zag*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Leite Ribeiro, 1928.

FUNARTE. *J. Carlos*: cem anos. Texto de Irma Arestizábal. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas; PUC/Solar Gradjean de Montigny, 1984.

GAMA, Luís. *Diabo coxo*: São Paulo: 1864-1865. Redigido por Luís Gama. Ilustrado por Angelo Agostini. São Paulo: ed. fac-similar à Universidade de São Paulo, 2005.

HENFIL. *Urubu e o Flamengo*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JANOVITCH, Paula Ester. *Preso por trocadilho*: a imprensa de narrativa irreverente paulistana de 1900 a 1911. São Paulo: Alameda, 2006.

KONDER, Leandro. *O humorista da democracia*. São Paulo: Brasiliense, 2002. (Encanto Radical, 37).

LAGO, Pedro Corrêa. *Caricaturistas brasileiros*: 1836-2001. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001.

LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas*: a caricatura na literatura paulista (1900-1920). São Paulo: Fundação Ed. da UNESP, 1996.

LEMOS, Renato (Org.). *Uma história do Brasil através da caricatura*: 1840-2006. 2. ed. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2006.

LIMA, Herman. *Alvarus e seus bonecos*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultural, 1954.

_____. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963a. v. I.

_____. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963b. v. II.

_____. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963c. v. III.

_____. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963d. v. IV.

_____. *J. Carlos*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação - Ministério da Educação e Saúde, s/d.

_____. *Rui e a caricatura*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1949.

LINS, Vera; OLIVEIRA, Cláudia de; VELLOSO, Mônica Pimenta. *O moderno em revistas*: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

_____. et al. *Fon-Fon! buzinando a modernidade*. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação, 2007.

LOREDANO, Carlos. *Carnaval - J. Carlos*. Texto de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

_____. (Org.). *Guevara e Figueroa*: caricatura no Brasil nos anos 20. Rio de Janeiro: FUNART, 1985a.

_____. *J. Carlos contra a guerra*: as grandes tragédias do século XX na visão de um caricaturista brasileiro. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000a.

_____. *Lábaro estrelado*: nação e pátria em J. Carlos. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000b.

_____. *Nássara desenhista.* Rio de Janeiro: FUNART, 1985b.

LOREDANO, Carlos. *O bonde e a linha*: um perfil de J. Carlos. São Paulo: Capivara, 2002.

LOREDANO, Carlos. *O Rio de J. Carlos*. Texto de Zuenir Ventura. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

_____. *O vidente míope*: J. Carlos N' O Malho. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2008.

LUSTOSA, Isabel. *Histórias de presidentes*: a República do Catete. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989.

_____. (Org.). *Imprensa, humor e caricatura*: a questão dos estereótipos. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

_____. *Nássara*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1999.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raymundo. *Antologia do humorismo e da sátira* (de Gregório de Matos a Vão Gôgo). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

_____. *Antologia do humorismo e da sátira* (de Gregório de Matos a Vão Gôgo). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s/d.

MAGNO, Luciano. *História da caricatura brasileira*: os precursores e a consolidação da caricatura no Brasil. Rio de Janeiro: Gala Edições, 2012. v. 1.

MANTUA, Simão de. *Figurões vistos por dentro*: estudo de psychologia social brasileira. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia. Editores, 1921. v. II.

MENDONÇA, Lúcio de. *Caricaturas instantâneas*. Rio de Janeiro: Ed. A Noite, 1939.

MOTTA, Rodrigo P. Sá. *Jango e o golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MUSEU NACIONAL DE BELAS-ARTES. *Calixto Cordeiro*. Apresentação de Alcídio Mafra de Souza. Depoimento de Antônio Nássara. Texto de Mônica F. Braunschweiger Xexéo e Macus Tadeu Daniel Ribeiro. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas-Artes, 1987.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Porto Alegre caricata*: a imagem conta a história. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1993.

POSSENTI, Sírio. *Humor, língua e discurso*. São Paulo: Contexto, 2010.

SALGUEIRO, Heliana Angotti (Cur.). *A comédia urbana*: de Daumier a Porto-Alegre. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2003.

SALIBA, Elias Tomé. *Raízes do riso*: a representação humorística na história brasileira: da belle époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SETH. *Desenhos a pena de Seth* (1929-1936). Rio de Janeiro: Edição do Atelier Seth, 1937.

SILVA, Hippolyto da. *Humorismos da propaganda republicana* (Primeira Parte). São Paulo: Duprat & Cia., 1904.

SILVA, Marcos A. *Caricata República*: Zé Povo e o Brasil. São Paulo: Marco Zero, 1990.

SILVA, Marcos A. *Prazer e poder do Amigo da Onça, 1943-1962*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

SILVEIRA, Mauro Cesar. *A batalha de papel*: a guerra do Paraguai através da caricatura. Porto Alegre: L&PM, 1996.

SINZIG, Frei Pedro. *A caricatura na imprensa brasileira*: contribuição para um estudo histórico-social. Petrópolis: Typ. das "Vozes de Petrópolis", 1911.

SITIO, João do. *Intellectualidade e humorismo*: o Congresso Federal em 1924. São Paulo: Monteiro Lobato, 1925.

SOBRAL, Julieta. *O desenhista invisível*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.

SOUZA, Tárik de. *Como se faz humor político*. Depoimento a Tarik de Souza. Petrópolis: Vozes, 1984.

SOUZA FILHO, Henrique de. *Urubu e o Flamengo*. São Paulo: Trinta e Quatro, 1996.

TÁVORA, Araken. *Dom Pedro II e seu mundo através da caricatura*. Rio de Janeiro: Documentário, 1976.

TEIXEIRA, Luís Guilherme Sodré. *A Águia de Haia*: Rui Barbosa no imaginário político dos chargistas brasileiros. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2007.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*: turunas e quixotes. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1996.

CARICATURA E HUMOR NO MUNDO

BAECQUE, Antoine de. *La révolution à travers la caricature*. Paris: Solar, 1989.

BAUDELAIRE, Charles. *Da essência do riso*. Almada: Ímã, 2001.

BÉCHU, Jean-Pierre; MÉLOT, Michel. *Quand la caricature écrit l'histoire*: la belle époque et son envers. Monte Carlo: Editions André Sauret, 1980.

BRUCHARD, Dorothée (Org.). *Honoré Daumier*: caricaturas. Tradução de Eloísa Vieira e Sueli Bueno Silva. Porto Alegre: Paraula, 1995.

CHAMPFLEURY, Jules. *Histoire de la caricature morderne*. 3. ed. Paris: E. Dentu Éditeur, 1885.

DELL'ACQUA, Amadeo. *La caricatura politica argentina*. Buenos Aires: Universitária de Buenos Aires, 1960.

DONALD, Diana. *The age of caricature*: satirical prints in the reign of George III. New Haven: Yale University Press, 1996.

FONSECA, Joaquim da. *Caricatura*: a imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

FRANÇA, José-Augusto. *Zé Povinho na obra de Rafael Bordalo Pinheiro* - 1875/1904. Lisboa: Bertrand, S.A.R.L., 1975.

GAULTIER, Paul. *Le rire et la caricature*. Paris: Hachette Et Cie., 1906.

GRAND-CARTERET, John. *Bismarck en caricatures*. Paris: Librairie Académique Didier, 1890.

_____. *Crispi, Bismarck et la Triple-Alliance en caricatures*. Paris: C. Delagrave, 1891.

_____. *Les Moeurs el la caricature en Allemagne, en Autriche, en Suisse*. Paris: Louis Westhausser, 1885.

_____. *Napoléon en images*: estampes anglaises (portraits et caricatures) Paris: Firmin-Didot, 1895.

_____. *Verdun*: Images de Guerre. Paris: Chapelot, 1916.

JOHNSON, John. *Latin America in caricature*. Austin: University of Texas Press, 1980.

LE MEN, Ségolène. *Daumier et la caricature*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2008.

_____. (Dir.). *L'art de la caricarture*. Paris: Press Universitaires, 2011.

LETHÉVE, Jacques. *La caricature et la presse sous la III République*. Paris: Armand Colin, 1961.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Ed. da UNESP, 2003.

PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

RÉGAMEY, Frédéric. *La caricature allemande pendant la guerre*. Paris: Berger-Levrault Libraires-Éditeurs, 1921.

SENISE, Tommaso. *Il riso in psicologia, in fisio-patologia e in arte*. Napoli: Tipografia Dello "Studium", 1914.

SIZERANNE, Robert. *Le caricature de guerre*. [S.l.]: [S.n.], 1916.

SOUSA, Osvaldo Macedo. *As caricaturas da Primeira República*. Lisboa: Tinta-da-China, 2010.

TROMP, Édouard. *Gustave Doré*. Paris: Les Éditions Rieder, 1932.

WRIGHT, Thomas. *Histoire da la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*. Paris: Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, 1866.

HISTÓRIA POLÍTICA DA PRIMEIRA REPÚBLICA

ABRANTES, Dunshee de. *A illusão brazileira*: justificação histórica de uma attitude. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917.

BARBOSA, Rui. *A ditadura de 1893 - Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1949. (Obras completas de Rui Barbosa, II).

BELO, José Maria. *História da República 1889-1954*: síntese de sessenta e cinco anos de vida brasileira. São Paulo: Nacional, 1983. (Biblioteca do Espírito Moderno, 3).

CARDODO, Fernando Henrique. Dos governos militares a Prudente-Campos Sales. In: FAUSTO, Boris (Org.) *História geral da civilização brasileira*: estrutura de poder e economia (1889-1930). 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006. v. 8.

CARONE, Edgar. *A Primeira República* (1889-1930): texto e contexto. 2. ed. aum. São Paulo: DIFEL, 1973.

_____. *A República Velha (1889-1930)*: texto e contexto. 2. ed. aum. São Paulo: DIFEL, 1973. (Coleção Corpo e alma do Brasil).

_____. *A República Velha*: evolução política. São Paulo: DIFEL, 1971. (Coleção Corpo e alma do Brasil).

_____. *A República Velha*: instituições e classes sociais. São Paulo: DIFEL, 1970. (Coleção Corpo e alma do Brasil).

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas:* o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Os bestializados*: o Rio de Janeiro e a República que não foi. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CINTRA, Assis. *Os escândalos da Primeira República*. São Paulo: J. Fagundes, 1936.

COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia À República*: momentos decisivos. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (Org.). *O Brasil republicano*: o tempo do liberalismo excludente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

FARIA, Fernando Antonio. *Arquivo de sombras*: a privatização do Estado brasileiro nos anos iniciais da República. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FAUSTO, Boris (Org.) *História geral da civilização brasileira*: estrutura de poder e economia (1889-1930). 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006a. v. 8.

_____. *História geral da civilização brasileira*: sociedade e instituições (1889-1930). 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006b. v. 9.

LACOMBE, Américo Jacobina. *Afonso Pena e sua época*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MOREL, Edmar. *A revolta da chibata*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

PANG, Eul-Soo. *Coronelismo e oligarquias*: 1889-1934. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

SAES, Décio. *Classe média e política na Primeira República* (1889-1930). Petrópolis: Vozes, 1975. (Sociologia brasileira, 3).

SEVCENKO, Nicolau. *A revolta da vacina:* mentes insanas em corpos rebeldes. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Coleção Tudo é história).

SILVA, Marcos A. *Contra a chibata*: marinheiros brasileiros em 1910. São Paulo: Brasiliense, 1982.

SILVEIRA, Dionysio. *Revolução contra a imprensa*. Cataguazes: Spinola & Fusco, 1932.

TROVÃO, Lopes. *Trovão no Congresso Nacional*. Rio de Janeiro: Companhia Impressora, 1891.

VISCARDI, Claudia Maria Ribeiro. *O teatro das oligarquias*: uma revisão da "política do café com leite". 2. ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.

VIDA CULTURAL DA PRIMEIRA REPÚBLICA

ARACY, Amaral A. *Artes plásticas na Semana de 1922*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

AZEVEDO, Jorge. *Êles deixaram saudade - Primeira Série*. Belo Horizonte: Imprensa Nacional, 1966.

BALABAN, Marcelo (Org.). *Instantâneos do Rio Antigo*: Bastos Tigre. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

BARRETO, Paulo (João do Rio). (1909). *O cinematographo*: crônicas cariocas. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009. (Coleção Afrânio Peixoto, 87).

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos*: um Haussmann tropical. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1990.

BORGES, Vera Lúcia. *A batalha eleitoral de 1910*: imprensa e cultura política na Primeira República. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. *Irineu Marinho*: imprensa e a cidade. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2012.

COSTALLAT, Benjamim. Os *mystérios do Rio*. 2. ed. Rio de Janeiro: Costallat & Micolis, 1927.

CRUZ, Heloísa de Faria. *São Paulo em papel e tinta*: periodismo e vida urbana - 1890-1915. São Paulo: EDUC; FAPESP; Arquivo do Estado de São Paulo; Imprensa Oficial de São Paulo, 2000.

DEL BRENNA, Giovanna Rosso. *O Rio de Janeiro de Pereira Passos*: uma cidade em questão. Rio de Janeiro: Index, 1985.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro de meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938a. v. 1.

_____. *O Rio de Janeiro de meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938b. v. 2.

_____. *O Rio de Janeiro de meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938c. v. 3.

GEORGE, Eugenio. *O cinematographo*: os costumes e divertimentos crueis. Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio, de Rodrigues & C., 1913.

MACHADO, Hilda. *Laurinda Santos Lobo*: mecenas, artistas e outros marginais em Santa Teresa. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, José Joaquim de Campos da Costa de. *O Brazil e a guerra europea*. Rio Janeiro: Typ. Besnard Fréres, 1915.

MENEZES, Raimundo de. *Emílio de Menezes*: o último boênio. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 1949.

NEEDELL, Jeffrey. D. *Belle époque tropical*: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

OLIVEIRA, Diogo de Castro. *Onosarquistas e patafísico*: a boemia literária no Rio de Janeiro fin-de-siècle. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

PEREIRA, Margareth da Silva. A Exposição Nacional de 1908 ou O Brasil visto por dentro. In: _____ (org.). 1908 Um Brasil em Exposição. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2010.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. (1999). *O imaginário da cidade*: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro e Porto Alegre. 2. ed. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002.

RODDRIGUES, João Carlos. *João do Rio*: catálogo bibliográfico. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, 1992.

RUIZ, Roberto. *Pereira Passos*: o reformador. Rio de Janeiro: Ministério dos Transportes, 1948.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.) *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3.

SEVCENKO, Nicolau (Org.) *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3.

_____. (1983). *Literatura como missão*: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*: literatura, técnica e modernização do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VASCONCELOS, Ary. *A nova música da República Velha*. Rio de Janeiro: [S.n.], 1985.

_____. *Panorama da música popular brasileira na belle époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *A cultura das ruas do Rio de Janeiro* (1900-1930): mediações, linguagens e espaço. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004. (Coleção FCRB, Série Estudos, 1).

LEIS E REORDENAMENTO URBANO

AMARAL, Alexandrino Freire do; SILVA, Ernesto dos Santos. *Consolidação das leis e posturas municipaes* (Segunda Parte - Legislação Disctrictal). Rio de Janeiro: Paula Souza & Comp., 1906.

FERREZ, Marc. (1906). *O album da Avenida Central*. São Paulo: Ex-Libris; João Fortes Engenharia, 1983.

SILVEIRA, Fernando Xavier de. *A metropole moderna*: (a proposito dos nóvos melhoramentos do Rio de Janeiro), acompanhada d'uma planta da cidade remodelada. Rio de Janeiro: Marques, Araujo e Company, 1924.

DICIONÁRIOS

AMARAL, Amadeu. *O dialecto caipira*. São Paulo: Casa Editora "O Livro", 1920.

BATALHA, Claudio Henrique de Moraes. *Dicionário do movimento operário*: Rio de Janeiro do século XIX aos anos 1920, militantes e organizações. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2009.

BESSA, Alberto. *A giria portugueza*: esboço do "calão". Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho Editor, 1901.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario biographico brazileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1902. v. 7.

CARVALHO, Antonio de José; DEUS, João de. *Diccionario prosodico de Portugal e Brazil*. 12. ed. Porto: Lopes & Cia Successor, 1913.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de autoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras Editoras, 2002.

LOPES, Castro. *Neologismos indispensaveis e barbarismos dispensaveis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves e Cia, 1909.

ROCHA POMBO, José Francisco da. *Dicionario de sinonimos da lingua portuguesa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves e Cia, 1914.

SENTENÇAS POPULARES, RIMAS, JOGOS DE PALAVRAS

KOPKE, João. *Locuções, proloquios e pensamentos*: ampliação do vocabulario e exercicio da memoria para uso das escolas primarias. Rio de Janeiro: [S.n.], 1915.

MELLO, D. Francisco Manuel de. *Feira dos anexins*. Lisboa: Livraria e A. M. Pereira Editor, 1875.

MENEZES, Emílio. *Últimas rimas*. Rio Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo, 1917.

NASCIMENTO, Carlos. *A lingua nacional* (antinomias & parallelismos): os factos psychologicos, acções e reacções literarias, as influencias sociaes. Lisboa: Tavares Cardoso & Cia, 1917.

STECCHETTI, Lorenzo. *Le rime di Lorenzo Stecchetti*. Bolonha: Nicola Zanichelli, 1903.

WEISIGK, Adolf. *Jogos, diversões e passatempos*: para salão, recreio e praia. São Paulo: Cia. Brasileira Editora, 1955.

TESTEMUNHOS DE ÉPOCA

A GRANDE Guerra: testemunhos brasileiros. Paris: Société Générale d'Impression, 1915.

AMARAL, Amadeu. *Elogio da mediocridade*: estudos e notas de literatura. São Paulo: Nova Era, 1924.

BARRETO, Lima. *Cemitério dos vivos*: memórias. São Paulo: Planeta do Brasil; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

BARRETO, Paulo (João do Rio). *As religiões no Rio*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911a.

_____. *Crônicas efêmeras*: João do Rio na Revista da Semana. Pesquisa e apresentação de Níobe Abreu Peixoto. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *História de gente alegre*: contos, crônicas e reportagens da "Belle-Époque" carioca. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

_____. *João do Rio e o palco*: página teatral. Apresentação e organização de Níobe Abreu Peixoto. São Paulo: Ed. da USP, 2009. v. 1.

_____. *O momento literario*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1909.

_____. *Psychologia urbana*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911b.

_____. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911c.

BASTOS TIGRE, Manoel. *Reminiscências*: a alegre roda da Colombo e algumas figuras do tempo de antigamente. Brasília: Thesaurus, 1992.

FARIA, Lia Pederneiras de. *Histórias da minha gente*. Rio de Janeiro: [S.n.], 1961.

MARQUES, Cícero. *O último dia de governo do presidente Washington Luís no Palácio da Guanabara*: fragmentos para a história do Brasil - Outubro de 1930. São Paulo: Sociedade Impressora Paulista, 1930.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, José Joaquim de Campos da Costa de. *Quando eu era vivo*: memórias - 1867 a 1934. Edição póstuma e definitiva. Rio de Janeiro: Record, 1981.

NASCENTES, Antenor. *Efemérides cariocas*: de 1º de janeiro de 1502 a 1º de março de 1965. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Brasiliana, 1965.

OLIVEIRA, Teixeira. *Vida maravilhosa e burlesca do café*. 2. ed. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1942.

SANTOS, Paulo César dos. *Nair de Teffé*: símbolo de uma época. 2. ed. Petrópolis: Sermograf, 1999.

TIMOTHEO, Pedro. *Antologia do jornalismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zelio Valverde, 1944. v. 1.

TORNAGHI, Alberto. *Direito Internacional Publico: pontos organizados de accordo com o programa do 2º anno da Faculdade Livre de Direito e com as prelecções do Dr. Raul Pederneiras.* Rio de Janeiro: Typografia "Gazeta Suburbana", s/d.

VALENÇA, Rachel (Org.). *Toda crônica*: Lima Barreto. Rio de Janeiro: Agir, 2004a. v. I (1890-1919).

_____. *Toda crônica*: Lima Barreto. Rio de Janeiro: Agir, 2004b. v. II (1919-1922).

HISTÓRIA DAS ARTES NO BRASIL

ATHAYDE, Tristão de. *Contribuição à história do modernismo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939. v. 1 (O Premodernismo).

CAMPOFIORITO, Querino. *Belmiro de Almeida*: 1858-1935. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1984.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga*: uma história de vida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

DUQUE, Gonzaga. *Contemporaneos (Pintores e esculptores).* Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. v. 2.

HISTÓRIA DA GERAL ARTE

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea*: uma história concisa. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção a).

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARNOLD, Matthias. *Henri de Toulouse-Lautrec 1864-1901*: o teatro da vida. Tradução da Casa das Línguas. Rio de Janeiro: Paisagem Distribuidora de Livros, 2005.

BLANCHARD, Pascal et al (Org). *Human zoos*: the invention of the savage. Paris: Musée Duqui Branly, 2011.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular*: história e imagem. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHAMPTGNEULLE, Bernard. *A "Art Nouveau"*. Tradução de Maria José Couto Viana. São Paulo: Verbo; Ed. da USP, 1976.

CHIPP, Herschel Brawning. *Teorias da arte moderna*. Tradução de Waltensir Dutra et al. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Coleção a).

COÊLHO, Plínio Augusto (Org.). *Charles Baudelaire*: escritos sobre arte. Tradução de Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Hedra, 2008.

GARIMORTH-FORAY, Julia. *Chagall*: entre guerre et paix. Paris: Musée du Luxembourg, 2013.

GAY, Peter. *Modernismo*: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOMBRICH, Ernest Hans. *Arte e ilusão*: um estudo da psicologia da representação pictórica. Tradução de Raul de Sá Barbosa. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. *Primitivismo, cubismo, abstração*: começo do século XX. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MAEKINTOSH, Alastair. *O simbolismo e o art nouveau*. Barcelona: Editorial Labor do Brasil *S. A., 1977.*

PANOFSKY, Erwin. (1955). *Significado nas artes visuais*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SCHAMA, Simon. *O poder da arte*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

VELLOSO, Monica Pimenta. *História & Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (Coleção História &... Reflexões, 14).

HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA GERAL

MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto de Vianna. A *presença dos Estados Unidos no Brasil* (Dois séculos de história). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

_____. *Formação do império americano*: da guerra contra a Espanha à guerra no Iraque. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FERRO, Marc. *História das colonizações*: das conquistas às independências, séculos XVIII ao XX. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhias das Letras, 1996.

HOBSBAWM, Eric J.; RANGER, T. (Org.). *A era das revoluções*: 1789-1848. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. *A era dos impérios*: 1875-1914. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

HOBSBAWM, Eric J. *A invenção das tradições.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. (Coleção Pensamento Crítico, 55).

MAYER, Arno. *A força da tradição*: a persistência do Antigo Regime – 1848-1914. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MAZOWER, Mark. (1998). *Continente sombrio*: a Europa no século XX. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Salônica*: cidade de fantasmas: cristãos, muçulmanos e judeus – 1430-1950. Tradução de Ivo Korytowski. São Paulo: Companhia das Letras. 2007.

PERROT, Michelle. (Org.). *História da vida privada*. Tradução de Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. v. 4 (Da Revolução Francesa à Primeira Guerra Mundial).

_____. *Os excluídos da história*: operários, mulheres e prisioneiros. Tradução de Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *As exposições universais*: espetáculos da modernidade do século XIX. São Paulo: Hucitec, 1997.

SCHAMA, Simon. *Cidadão*: uma crônica da Revolução Francesa. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DISCUSSÕES TEÓRICAS SOBRE MODERNIDADE, CIVILIZAÇÃO E CULTURA

ADORNO, Theodor; HORKHAIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*: fundamentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGULHON, Maurice. *1848*: o aprendizado da República. Tradução de Maria Inês Rolim. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai*: a África na filosofia da cultura. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARENDT, Hannah. (1958). *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1995.

_____. *Homens em tempos sombrios*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. (1951). *Origens do totalitarismo*: antissemitismo, imperialismo e totalitarismo. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Monica Stahel. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Tópicos).

ANTONACCI, Maria Antonieta. *Memórias ancoradas em corpos negros*. São Paulo Educ, 2013.

ATTALI, Jacques. *Histoires du temps*. Paris: Fayard, 1982.

BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico*: contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. (1965). A *cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. da UnB, 1987. (Linguagem e cultura).

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção Biblioteca Universal).

BALANDIER, George. *Antropologia política*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: DIFEL, 1969.

_____. *Antropo-Lógicas.* Tradução de Oswaldo Elias Xidieh. São Paulo: Cultrix, 1976.

_____. *O poder em cena*. Brasília: Ed. da UnB, 1982. (Coleção Pensamento Político).

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

BAUMAN, Zygmunt. (1991). *Modernidade e ambivalência*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. (1989). *Modernidade e holocausto*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BEHLER, Ernst. *Ironie et modernité.* Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

BENJAMIN, Walter. (1938). *Charles Baudelaire*: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. Brasiliense: São Paulo, 1989. (Obras Escolhidas, 3).

_____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BENJAMIN, Walter. (1982). *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.

_____. (1928). *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. *O riso*: ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
BERLIN, Isaiah. *Limites da utopia*: capítulos da história das ideias. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BERMAN, Marshall. (1982). *Tudo que é sólido desmancha no ar:* a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERNUCCI, Leopoldo. *A imitação dos sentidos*: prógonos, contemporâneos e epígonos de Euclides da Cunha. São Paulo: Edusp, 1995.

BLOCH, Marc. (1924). *Os reis taumaturgos*: o caráter sobrenatural do poder régio, França e Inglaterra. Tradução de Júlia Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. 2. ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 2008.

BRAUDEL, Fernand. *Civilização material, economia e capitalismo*: séculos XV-XVIII. São Paulo, Martins Fontes, 1995. v. 1. (O possível e o impossível).

_____. *Civilização material, economia e capitalismo*: séculos XV-XVIII. São Paulo, Martins Fontes, 1998. v. 3. (O tempo do mundo).

_____. *Gramática das civilizações*. Tradução de Antônio de Pádua Danese. São Paulo: Martins Fontes, 1989. (Coleção O homem e a história).

_____. *Reflexões sobre a história*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (Coleção O homem e a história).

BOURDIEU, Pierre. *A distinção*: crítica social do julgamento. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2007a.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007b.

_____ (Coord.). *A miséria do mundo*. Tradução de Mateus S. Soares Azevedo, Jaime A. Clasen, Sérgio H. de Freitas Guimarães, Marcus Antunes Penchel, Guilherme J. de Freitas Teixeira e Jairo Veloso Vargas. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2007c.

_____. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz (português de Portugal). 12. ed. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2009.

BRESCIANI, Maria Stella Martins (Org.) *A mulher e o espaço público*. São Paulo: Anpuh, 1989.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no século XIX*: o espetáculo da pobreza. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BURCKHARDT, Jacob Christoph. (1860). *A cultura do Renascimento na Itália*: um ensaio. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do rio Bonito*: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 10. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico).

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. 13. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____; GIARD, Luce; MAYOL; Pierre. *A invenção do cotidiano*: 2. Morar, cozinhar. 7. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 2008.

CHARTIER, Roger. *A história cultural*: entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Lisboa: DIFEL, 2002.

CORBIN, Alain. *Saberes e odores*: o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX. Tradução de Lígia Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette*: mídia, cultura e revolução. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

_____. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986. (Coleção Biblioteca de História, 13).

_____. *Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Os dentes falsos de George Washington*: um guia não convencional para o século XVIII. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DARWIN, Charles. *A expressão das emoções no homem e nos animais*. Tradução de Leon de Souza Lobo Garcia. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DEBORD, Guy. *Sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELUERMOZ, Quentin. *Norbert Elias et le XXesiècle: Le processus de civilisation à l'epreuve*. Paris: Librairie Académique Perrin, 2012.

DUNNING, Eric; ELIAS, Norbert. *A busca da excitação*. Tradução de Maria Manuela Almeida e Silva. Lisboa: DIFEL, 1992.

EKSTEINS, Modris. (1989). *A sagração da primavera*: a grande guerra e o nascimento da era moderna. Tradução de Rosaura Eichenberg. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

ELIAS, Norbert. (1939). *O processo civilizador*: uma história dos costumes. Tradução de Ruy Jungmann. Revisão e apresentação de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Jorge Zahar, 1990a.

_____. (1939). *O processo civilizador*: formação do Estado e Civilização. Tradução de Ruy Jungmann, apresentação e notas: Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Jorge Zahar, 1990b. v. 2.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. 8. ed. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos).

_____. (1961). *História da loucura*: na Idade clássica. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Estudos, 61).

_____. Microfísica do poder. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. (1975). *Vigiar e punir*: história da violência nas prisões. Tradução de Raquel Ramalhete. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

FREIRE, Gilberto. (1933). FREIRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*: formação da família brasileira sob regime de economia patriarcal . 9ª. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966. 2v.

_____. (1957) *Ordem e progresso*. 2ª. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

_____. (1936). *Sobrados e mucambos*: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. 3 v.

FREITAG, Bárbara. *Teoria crítica:* ontem e hoje. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FRYE, Northop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GAGNEBIN, Jean Marie. *História e narração em Walter Benjamin.* São Paulo: Perspectiva/FAPESP; Unicamp, 1994.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. (1989). *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. Tradução de Heloísa Pezza e Ana Regina Lessa. Tradução da introdução Gênese Andrade. São Paulo: Ed. da USP, 2008. (Ensaios Latino-americanos, 1).

GAY, Peter. *A experiência burguesa da rainha vitória a Freud*: a educação dos sentidos. Tradução de Per Salter. 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a. v. 1.

_____. *A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud*: a paixão terna. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. v. 2.

_____. *A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud*: o cultivo do ódio. Tradução de Sérgio Góes de Paula e Viviane de Lamare Noronha. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. v. 3.

GAY, Peter. *A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud*: o coração desvelado. Tradução de Sérgio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1999b. v. 4.

_____. *A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud*: guerras do prazer. Tradução de Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. v. 5.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GILROY, Paul. (2000). *Entre campos*: nação, culturas e o fascínio da raça. Tradução de Celia Maria Marinho de Azevedo. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. *O Atlântico negro*: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*: verdadeiro, falso, fictício. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *O queijo e os vermes*: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. Tradução de Betania Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Olhos de madeira*: nove reflexões sobre a distância. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. v. 2.

_____. *Cadernos do cárcere*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. v. 4.

GRUZINSKI, Serge. *A colonização do imaginário*: sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol. Séculos XVI-XVIII. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *O pensamento mestiço*. Tradução de Rosa Freire Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*: investigação quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Tradução Flávio Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984 (Biblioteca Tempo Universitário; n. 76; série Estudos Alemães).

HAVELOCK, Eric. A. *A musa aprende a escrever*: reflexões sobre a oralidade e a literatura da Antiguidade ao presente. Tradução de Maria Leonor santa Bárbara. Lisboa: Gradiva, 1996.

HOLANDA, Sérgio Buarque. (1936). *Raízes do Brasil*. 21. ed. São Paulo: Companhia da Letras, 1997.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*: o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Estudos).

_____. (1919). *O declínio da Idade Média*. Tradução de Augusto Abelaira. Braga: Ulisseia, 1996

KHOTE, Flávio. *Walter Benjamin.* São Paulo: Ática, 1985. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

KIERKEGAARD, Soren. *O conceito de ironia*: constantemente referido a Sócrates. Petrópolis: Vozes, 2013.

LINEBAUGH, Peter; REDIKER, Marcus. *A hidra de muitas cabeças*: marinheiros, escravos, plebeus e a história oculta do Atlântico revolucionário. Tradução de Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero*: a moda e seu destino nas sociedades modernas. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MAFFESOLI, Michel. *No tempo das tribos*: o declínio do individualismo na sociedade de massas. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Tradução de Álvaro Cabral. 8. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1999.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*: comunicação cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2003.

MARTIS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1996a. vol. V (1897-1914).

_____. *História da inteligência brasileira*. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1996b. vol. VI (1915-1933).

MARVIN, Perry. *Civilização ocidental*: uma história concisa. Tradução de Waltensir Dutra e Silmara Vieira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MATTÉI, Jean-François. *A barbárie interior*: ensaio sobre o i-mundo moderno. Tradução de Isabel Maria Loureiro. São Paulo: Ed. da UNESP, 2002.

MICHELET, Jules. *História da Revolução Francesa*: da queda da Bastilha à queda da Federação. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras; Círculo do Livro, 1989.

MICHELET, Jules. *O povo*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no século XX*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1997. v. 1 (Neurose). (O espírito do tempo; 1)

MORSE, Richard McGee. *O espelho de Próspero*: cultura e idéias nas Américas. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MURARI, Luciana. *Brasil, ficção geográfica*: ciência e nacionalidade no país d'Os Sertões. Rio de Janeiro: Annablume, 2007.

NIETZCHE, Friedich Wilhelm. *A visão dionisíaca do mundo e outros textos da juventude*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos Souza. Revisão da tradução de Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Tópicos).

_____. *Além do bem e do mal*: prelúdio de uma filosofia do futuro. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Assim faltou Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. Tradução de Mário da Silva. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. *Genealogia da moral*: uma polêmica. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NISBET, Robert A. *História da ideia de progresso*. Tradução de Leopoldo José Collor Jobim. Brasília: Ed. da UnB, 1985. (Coleção Pensamento Científico).

NOVAES, Adauto (Org.) *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996.

_____. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

_____. *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos*: autoanálise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ORTEGA Y GASSET, José. *A rebelião das massas*. Tradução de Herrera Filho. 2. ed. Rio de Janeiro, Livro Ibero-americano, 1962.

ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade*: a França no século XIX. São Paulo: Brasiliense, 1991.

POCOCK, John G. A. *Linguagens do ideário político*. Tradução de Fábio Fernandez. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2003. (Clássicos, 25).

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ROCHA, Geraldo. Fim de uma civilização. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1935.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*. 2. ed. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e melancolia*: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAID, Edward W. (1993). *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. (1980). *Orientalismo*: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANSOT, Pierre. *Les formes sensibles de la vie sociale*. Paris: Presses Universitaires de France, 1987.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias*: intelectuais, arte e meios de comunicação. Tradução de Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Ed. da USP, 2005. (Ensaios Latino-americanos, 2).

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHAMA, Simon. *O desconforto da riqueza*: a cultura holandesa na Época de Ouro, uma interpretação. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *O poder da arte*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SCHORSKE, Carl E. (1981). *Viena fin-de-siècle*: política e cultura. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos*: a melancolia europeia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SENNETT, Richard. (1974). *O declínio do homem público*: as tiranias da intimidade. Tradução de Lygia Araújo Watanabe São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SILVA, Rogério Souza. *Antônio Conselheiro*: a fronteira entre a civilização e a barbárie. São Paulo: Annablume, 2001.

SIMMEL, Georg. *Sobre la aventura*: ensayos de estética. Tradução de Gustau Muñoz y Salvador. Epílogo de Jürgen Habermas. Barcelona: Ediciones Península, 2002.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização*: ensaios. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*: o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais, 1500-1800. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum*: estudos sobre a cultura popular tradicional. Tradução de Rosaura Eichembrg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *A democracia na América*: leis e costumes (de certas leis e certos costumes políticos que foram sugeridos aos americanos por seu estado democrático). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *A democracia na América*: sentimentos e opiniões (de uma profissão de sentimentos e opiniões que o estado democrático fez nascer entre os americanos). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América*: a questão do outro. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Memória do mal, tentação do bem*: uma análise do século XX. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: Arx, 2002.

_____. *Nós e os outros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

VEBLEN, Thorstein. *A teoria da classe ociosa*: um estudo econômico das instituições. Tradução de Olívia Krähenbühl. São Paulo: Nova Cultural, 1985. (Coleção Os Economistas).

VELHO, Otávio Guilherme. (Org). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

VICO, Giambattista. *Ciência nova*. Tradução de Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

VOLTAIRE. *Essai sur les moeur et l'esprit des nations*. Paris: Librairie de Lecointe, 1829. t. 4.

VOVELLE, Michel. *Imagens e imaginário na história*: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX. Tradução de Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Ática, 1997.

WHITE, Hayden. *Meta-história*: a imaginação histórica do século XIX. Tradução de José Laurêncio de Melo. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1992. (Coleção Ponta, 4).

_____. *Trópicos do discurso*: ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. 2. ed. São Paulo: Ed. da USP, 2001. (Ensaios de Cultura, 6).

WILSON, Edmund. *Rumo à estação Finlândia*: escritores e atores da história. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo. Companhia das Letras, 2006.

OBRAS LITERÁRIAS

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 1994.

BALZAC, Honoré de. *Comédia humana*: estudo de costumes. Tradução de Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo, 1990. v. VIII.

_____. *Ilusões perdidas*. Tradução de Ernesto Pelanda e Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BARRETO, Lima. *Os Bruzundangas*. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2005.

_____. *Marginália*: artigos e crônicas. São Paulo: Brasiliense, 1961.

_____. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. 19.ed. São Paulo: Ática, 1998.

_____. (1919). *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1990.

BARRETO, Paulo (João do Rio). (1908). *A alma encantadora das ruas*. 3. ed. Rio de janeiro: Nova, 1951.

_____. *A profissão de Jacques Pedreira*. São Paulo: Scipione, 1992.

_____. *Rosário da ilusão*. Lisboa: Brasil-Portugal, 1921.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CERVANTES, Miguel. *Dom Quixote de La Mancha*. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

CRUZ e SOUSA, João da. *Cruz e Sousa*: obras completas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões:* a campanha de Canudos. 21. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1950.

JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução de Antônio Houaiss. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

JUNQUEIRO, Guerra. *A musa em férias (idilios e satiras)*. 5. ed. Lisboa: Parceira Antonio Maria Pereira - Livraria Editora, 1913.

KAFKA, Franz. *O processo.* Tradução. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras,. 2003.

LAMPEDUSA. *O leopardo*. Tradução de Leonardo Codignoto. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. (40 anos, 40 livros).

MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Tradução de Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

NETO, Coelho. (1893). *A capital federal*. Rio de Janeiro: Chardron de Lélo e Irmão, 1924.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swamm*: à sombra das moças em flor. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

RABELAIS, François. *O terceiro livro dos fatos e ditos heroicos do bom Pantagruel*. Tradução de Élide Valarani Oliver. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Ed. da Unicamp, 2006.

ROSTAND, Edmond. *Cyrano de Bergerac*. Tradução de Fábio M. Alberti. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

TOLSTÓI, Leon. Anna Karenina. Tradução Manuel Siqueira Paranhos. São Paulo: Nova. Cultural, 1995.

TORRES, José de. *Nicolau Tolentino*: obras completas. Lisboa: Castro, 1861.

VISCONDE DE TAUNAY. (1893). *O encilhamento*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1971.

ZAMIATIN, Eugene. *Nós*. Tradução de Lia Alverga Wiler. Rio de Janeiro: Anima, 1983.

OBRAS DE REFERÊNCIA

AGUIAR, Ronaldo Conde. *O rebelde esquecido*: tempo, vida e obra de Manoel Bomfim. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes*: formação do Brasil no Atlântico Sul. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ALVES, Paulo. *A verdade da repressão*: práticas penais e outras estratégias na ordem republicana: 1890-1921. São Paulo: Arte & Ciência/UNIP.

AMARAL, Odilon Penteado do. *Cousas do football*. São Paulo: Secção de Obras do Estado de S. Paulo, 1920.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução de Edson Bini. 3. ed. Bauru: EDIPRO, 2013.

AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco*: o negro no imaginário das elites - século XIX. São Paulo: Annablume, 2013.

BARRETO FILHO, Mello; LIMA, Hermeto. *História da polícia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: A Noite, 1939.

BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1978.

BERNARDET, Jean-Claude. *Filmografia do cinema brasileiro*: 1900-1935. São Paulo: Secretaria da Cultura, Comissão de Cinema, 1979.

BETHELL, Leslie (Org.) *História da América Latina*. Tradução de Maria Clara Cescato. São Paulo: Ed. da USP/Imprensa Oficial do Estado; Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2001a. v. III (Da Independência a 1870).

_____. *História da América Latina*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ed. da USP/Imprensa Oficial do Estado; Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2001b. v. IV (De 1870 a 1930).

_____. *História da América Latina.* Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ed. da USP/Imprensa Oficial do Estado; Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2002. v. V (De 1870 a 1930).

BILLARD, François. *No mundo do jazz*: das origens à década de 50. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras; Círculo do Livro, 1990. (A vida cotidiana).

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin*: conceitos-chave. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

_____. *Bakhtin*: outros conceitos-chave. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

BRASIL. Ministério da Viação e Obras Públicas. *Relatório*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1908.

CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAMARGO, Mário de (Org.). *Gráfica*: arte e indústria no Brasil: 180 anos de história. 2. ed. São Paulo: Bandeirantes Gráfica, 2003.

CAPELATO, Maria Helena. *Multidões em cena*: propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas: Papirus, 1998.

CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem*: a elite política imperial. Teatro de sombras: a política imperial. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril*: cortiços e epidemias na Corte imperial. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CLEMENCEAU, Georges. *Grandeurs et Misères Dune Victoire*. Paris: Librairie Plon, 1930.

COROACY, Vivaldo. *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato*: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945). São Paulo: Annablume, 2004.

DANTAS, Julio. *Estatica e diunamica da physionomia*. 3. ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1920.

DAVIS, Mike. *Holocaustos coloniais*. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Record, 2002.

DOBB, Maurice Herbert. *A evolução do capitalismo*. São Paulo: Abril, 1983.
DONGHI, Tulio Halperin. *História da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

DORIA, Escragnolle. *Memória histórica commemorativa do 1º centenário do Collegio de Pedro Segundo*: (2 de dezembro de 1837 - 2 de dezembro de 1937). Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1937.

ELIOT, Marc. *Walt Disney*: o príncipe sombrio de Hollywood. Tradução de Leiko Gotoda. São Paulo: Marco Zero, 1985.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder*: formação e patronato político brasileiro. São Paulo: Globo, 2001.

FIGARI, Carlos. *As "outras" cariocas*: interpelações, experiências e identidades homoeróticas no Rio de Janeiro: séculos XVII ao XX. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2007.

FILHO, Mário. *O negro no futebol brasileiro*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 23. ed.. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013. v. 1.

FRANÇA JUNIOR. *Folhetins*. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos, 1915.

FRANCO JUNIOR, Hilário. *A dança dos deuses*: futebol, sociedade, cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GEREMEK, Bronislaw. *Filhos de Caim*: vagabundos e miseráveis na literatura européia (1400-1700). Tradução de Henryk Siewierski. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GRAHAM, Sandra. *Proteção e obediência*: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro 1860-1910. Tradução de Viviana Bosi. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GRIECO, Agripino. *Disparate de todos nós*. Rio de Janeiro: Conquista, 1968. v. 2.

HOBSBAWM, Eric J. *Era dos extremos*: o breve século XX – 1914 - 1991. 2. ed. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOSCHCHILD, Adam. *O fantasma do Rei Leopoldo*: uma história de cobiça, terror e heroísmo na África colonial. Tradução de Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
LE GOFF, Jacques. *Os intelectuais na Idade Média*. Tradução de Maria Julia Goldwasse. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

LENHARO, Alcir. *Sacralização da política*. 2. ed. Campinas: Papirus, 1986.

LIMA, Hermeto. *O alcoolismo do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1914.

MACIEL, Laura Antunes. *A nação por um fio*: caminhos, práticas e imagens da "Comissão Rondon". São Paulo: EDUC, 1998.

MANN, Michael. *Fascistas*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2008.

MARTÍ, José. *Nossa América*. Tradução de Maria Angélica de Almeida Trajber. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1991.

MARX, Karl. O *dezoito Brumário de Louis Bonaparte e cartas a Kugelmann*. Tradução de Leandro Konder e Renato Guimarães. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo Saquarema*: a formação do Estado Imperial. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

MORAIS, Fernando. *Chatô*: o rei do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MORAIS FILHO, José de Mello. (1901). *Festas e tradições populares do Brasil*. Brasília: Senado, 2002.

_____. *História e costumes*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904.

MOREL, Edmar. *A trincheira da liberdade*: história da Associação Brasileira de Imprensa. Rio de Janeiro: Record, 1985.

MORENO, Antônio. *Cinema brasileiro*: história e relações com o Estado. Niterói: EDUFF; Goiânia: GEGRAF/UFG, 1994.

MORRIS, Richard B. *Documentos básicos da história dos EUA*. São Paulo: Fundo de Cultura, 1953.

MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MUMFORD, Lewis. (1961). *A cidade na história*: suas origens, transformações e perspectivas. Tradução de Neil R. da Silva. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952a. v. I.

_____. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952b. v. II.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952c. v. III.

NANSOUTY, Max de. *Le machinisme*: son rôle dans la vie quotidienne (12 Conférences). Paris: Roger et Cie, 1909.

PLATÃO. *Diálogos III*: (socráticos): Fedro (ou do belo); Eutifron (ou da religiosidade); Apologia de Sócrates, Críton (ou do dever); Fédon (ou da alma). Tradução de Edson Bini. Bauru: EDIPRO, 2008.
PLATÃO. *Diálogos V*: O banquete; Mênon (ou da virtude); Timeu; Críticas. Tradução de Edson Bini. Bauru: EDIPRO, 2010.

PRADO, Maria Ligia. *América Latina no século XIX*: tramas, telas e textos. São. Paulo: Edusp; Bauru: Edusc, 1999.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império*: relatos de viagem e transculturação. Tradução de Jézio Hernani Bonfim Gutierre. Bauru: EDUSC, 1999.

PRIORE, Mary del. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004.

RICE, Edward. *Sir Richard Francis Burton*: o agente secreto que fez a peregrinação a Meca, descobriu a Kama Sutra e trouxe as Mil e uma noites para o Ocidente. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

RICHARD, Lionel. *A República de Weimar, 1919-1933*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. (Coleção A vida cotidiana).

RODÓ, José Enrique. *Ariel.* Tradução de Denise Bottmann. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1991.

ROUSSY, G.; LHERMITTE, Jean. *Les psychonévroses de Guerre*. Paris: Masson et Cie. Éditeurs, 1917.

SANTOS, Milton. *Pobreza urbana*. São Paulo: HUCITEC, 1979.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador*: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *O espetáculo das raças*: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Eduardo. *Dom Obá d'África, o príncipe do povo*: vida, tempo e pensamento de um homem livre de cor. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SKIDMORE, Thomas E. *Brasil*: de Getúlio Vargas a Castelo Branco. Tradução de Ismênia Tunes Dantas. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SOARES, Luiz Carlos. *Rameiras, ilhoas, polacas*... A prostituição no Rio de Janeiro - século XIX. São Paulo: Ática, 1992.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SOUTO MAIOR, Laércio. *Introdução ao pensamento de Manoel Bomfim.* São Paulo: Instituto Mario Alves de Estudos Políticos, 1993.

THACKERAY, William. *O livro dos esnobes*: escrito por um deles. Porto Alegre: L&P, 2011.

TOTA, Antonio Pedro. *Imperialismo sedutor*: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VERGER, Pierre. *A vida em sociedade*: olhar a África e ver o Brasil. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 2005.

PEÇAS TEATRAIS

KRAUS, Karl. (1918). *Os últimos dias da humanidade*. Tradução de Antônio Souza Ribeiro. Lisboa: Antígona, 2003.

MENDONÇA, Hebert de; MOSCOSO, Tobias; PEIXOTO, Luiz. *Esquecer*... Comédia em 3 actos. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1922.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&M, 1997.

PERIÓDICOS

ALMEIDA, Sílvia Capanema Pereira de. *A modernização do material e do pessoal da Marinha nas vésperas da revolta dos marujos de 1910*: modelos e contradições. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 23, p. 147-169, 2010.

ALMEIDA, Sílvia Capanema Pereira de e SILVA, Rogério Souza. *Do (in)visível ao risível: o negro e a "raça nacional" na criação caricatural da Primeira República***.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n. 52, 2014.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Metrópoles*: as faces do monstro urbano (as cidades no século XIX). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 5, 1985.

CAPELATO, Maria Helena. *A data símbolo de 1898*: o impacto da independência de Cuba na Espanha e Hispanoamérica. *História*, Franca, v, 22, n. 2, 2003.

DEALTRY, Giovanna Ferreira. *Margens da belle époque carioca pelo traço de Calixto Cordeiro*. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 9, 2009.

HABERMAS, Jürgen. *A cultura ocidental e a perda de confiança em si mesma*. Rev. Presença. Rio de Janeiro, n° 9, 1987.

MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto. *O Barão de Rothschild e a questão do Acre*. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 2010.

REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA. *Dossiê A mulher e o espaço público*, São Paulo, v. 9, n. 18, ago./set. 1989.

REVISTA TRIMESTRAL DO INSTITUTO DO CEARÁ. Fortaleza, v. 34, s/d.

REVUE DES DEUX MONDES. Paris, t. XXXIII, 1916.

RIDICULOSA. Paris, n. 5 (John Grand-Carteret), 1998.

SILVA, Rogério Souza. *A política como espetáculo*: a reinvenção da história brasileira e a consolidação dos discursos e das imagens integralistas na revista Anauê!. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 25, n. 50, 2006.

_____. *Desenhando uma nova ordem mundial*: o poder dos Estados Unidos e as suas representações caricaturais no início do século XX. *Métis*: História e Cultura, Caxias do Sul, v. 5, n. 9, 2005.

DISSERTAÇÕES E TESES

ALMEIDA, Sílvia Capanema Pereira de. *Nous, marins, citoyens brésiliens et républicains*: identités, modernité et mémoire de la révolte des matelots de 1910. 2009. Tese (Ph.D) – Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, EHESS, Paris, 2009.

COMPAGNON, Oliver. *Guerre mondiale et construction nationale Argentins et Brésiliens face au suicidede l'Europe (1914-1939)*. 2011. Université Paris 1, Pantheon-Sorbonne, Paris, 2011.

GALLOTTA, Bras Ciro. *Parafuso*: humor e crítica na imprensa paulistana - 1915-1920. 1997. Dissertação (Mestrado em História Social) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1997.

NERY, Laura Moutinho. *A caricatura*: microcosmo da questão da arte na modernidade. 2006. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

_____. *Cenas da vida carioca*: Raul Pederneiras e a belle époque do Rio de Janeiro. 2000. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

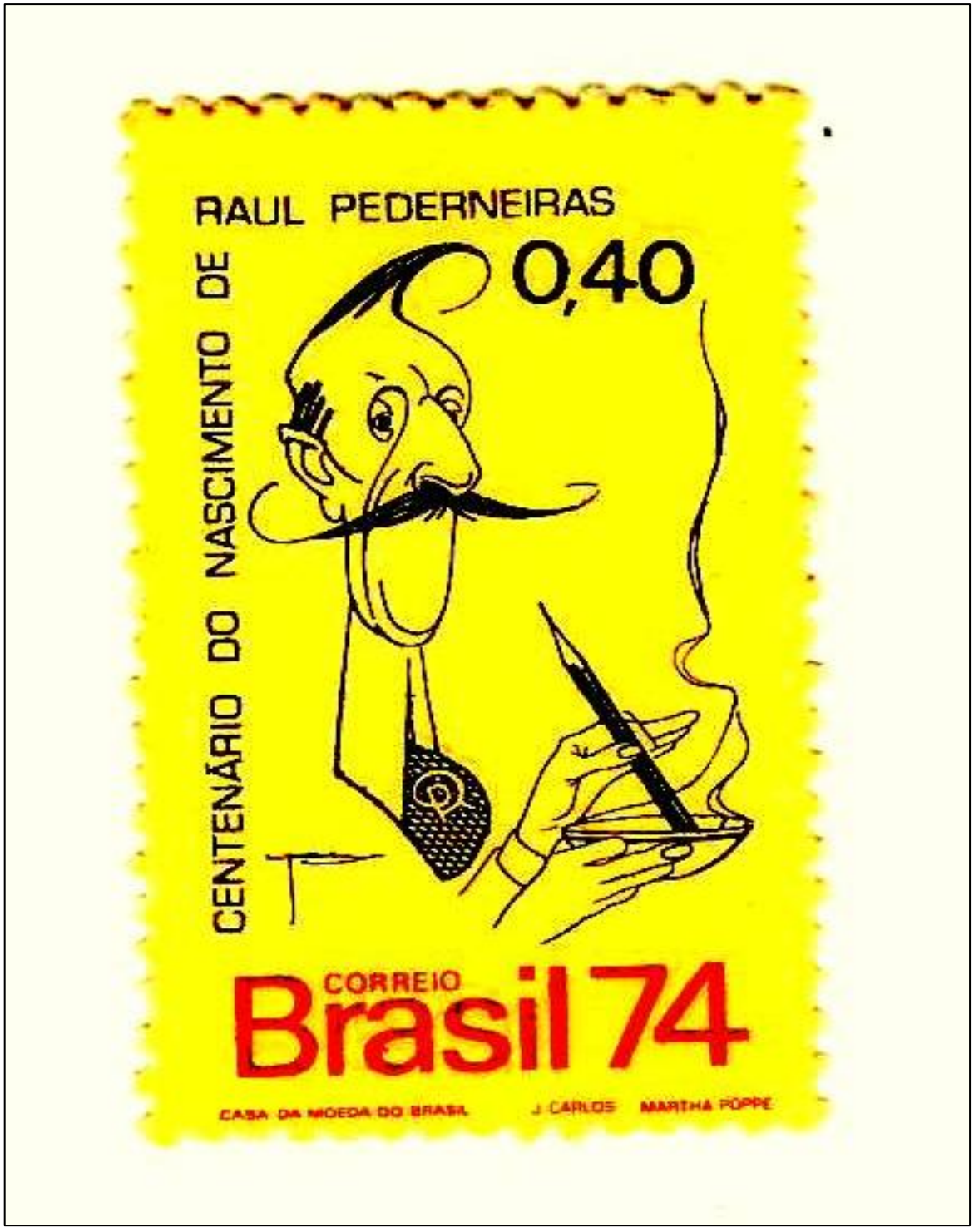
SITES

MEMÓRIA VIVA. *Raul Pederneiras*. [S.l.], 2013. Disponível em: <http://www.memoriaviva.com.br>. Acesso em: 10 jan. 2014.

FOLHA DE S. PAULO. São Paulo, 09 jan. 1979. Disponível em: <http://www.folha.uol.com.br/>. Acesso em: 10 jan. 2014.

ANEXO A – Documentos citados ao longo do trabalho

A.1 Selo comemorativo do centenário do nascimento de Raul Paranhos Pederneiras



Fonte: Brasil (1974b).

A.2 Envelope comemorativo do centenário de nascimento de Raul Paranhos Pederneiras



Fonte: Brasil (1974a).

A.3 Texto de Raul Paranhos Pederneiras condenando o prussianismo

Jornal do Brasil, 21 de junho de 1942

O PRUSSIANISMO

Em teoria, o principal direito dos Estados constituídos estriba-se na própria conservação. O Estado tem o direito de se opôr aos atos hostís que outros tentem praticar contra a sua integridade e a sua autonomia. Cabe, portanto, ao Estado, legitimo direito de *defesa*. Infelizmente as nações totalitárias procuram meio e pretextos, não de defesa, mas abertamente de *ameaça*. A congestão de armamentos foi a causa da conflagração de 1914; tornou-se necessário um motivo qualquer para a descarga do formidável acervo de ferro e polvora.

Cessada a luta, depois de inoportuno e precipitado armistício, a prevenção hostil continuava, com promessas, que ora vemos realizada, materializada sob os rótulos de espaço *vital* e *racismo*, máscaras especialmente fabricadas para disfarce dos intuitos de expansão de conquista.

Tal acontece porque o povo alemão vegeta fortemente peiado pelo *prussianismo*, que o grande Goethe afirmava ser "cruel por natureza e muito mais cruel com o progresso da civilização".

Sob o guante dum governo autocrata "camuflado", o prussianismo aceitou, em 1925, o acordo do Locarno, comprometendo-se a auxiliar os pactuantes, nos casos de infração dos compromissos assumidos. Entre as cláusulas figurava a garantia da fronteira da Polônia e da Tchecoslováquia. Hoje vemos que o compromisso germânico assumido, foi sumido, por ação do prussianismo. O pacto multilateral contra a guerra, assinado em Paris, por Alemanha, Estados Unidos, Inglaterra com seus "Dominios", Itália, Polônia, Tchecoslováquia, Japão, França e Bélgica, condenava o recurso da luta armada como meio pacíficos e jurídicos. Êsses compromisso camarário o prussianismo fez letra morta. Assim, os demais Estados germânicos sofrem o constrangimento periódico, manietados pela arrogância empavonada epla prosápia, que se intitula de invulnerável. Para se aquilatar a insídia do prussianismo e sua nefanda influência, na cultura e no bem estar do povo alemão, bastará a transição de trechos pregoeiros da estulta vaidade dos que se intitulam guias e mentores da violenta campanha. Diga-se, de passagem, que há autores germânicos não dominados pela ferrenha doutrina que sabem com segurança o que vale o prussianismo. E Dickinson, sob o ponto de vista cultural,

declara que nenhum dos grandes compositores alemães foi prussiano. O insuspeito Von Bülow afirma que "a inteligência alemã progrediu sem a ajuda da Prússia; a vida intelectual alemã progrediu sem a ajuda da Prússia; a vida intelectual alemã é devida às obras do Sul e do Oeste; Prússia é um rude e prosaico Estado de soldados e oficiais".

Registra-se a megalomania que prussianismo impingiu ao professor Ludwing Waltiman, em 1903: - "Tôda a civilização europeia, mesmo em países eslavos e latinos, é obra da raça teutônica. O valor da cultura duma nação afere-se pelo grau de mescla teutônics que possuir".

A seguir, apreciam-se os tópicos significativos do ânimo belicoso. Diz Lasson: "Política sentimental é loucura. Entusiasmo pela humanidade é estupidez. A política é a conveniência. O bem e mal sòmente fazem falta na vida civil". Confirma êsse "paracer" mal parecido a frase de Carl Peter: "É insensatez falar de direitos alheios". Por sua vez, diz Rudolf Thenden: "Nas relações internacionais a magnanimidade está completamente fora do lugar", e Clausewitz: "Na guerra, os erros nascidos do espírito de benevolência são os piores", e Karl Kuhn: "a civilização deve edificar suas catedrais sobre montanhas de cadáveres, ocenos de lágrimas e o som da morte dos vencidos"; e, finalmente, o celebrado Nietzche (sic): "Deveis amar a paz como instrumento de novas guerras, a paz mais curta, de preferência", a confirmar o que Bismarck asseverava, em 1862: "Não se decidem com discursos. Nem resoluções de maiorias, as grandes questões da época, e sim pelo sangue e pelo ferro".

Aí está o prussianismo desenhado pela propaganda e pela ação. Essa malefica forma de conduta, para a honra das verdadeiras democracias, está no caminho do fim; a vertigem foi longa, mas já se desenha a alvorada promissora da paz entrre os povos, a paz vitoriosa em todos os sentidos, a banir para sempre a obra satânica dos propagandistas do mal.

Raul Pederneiras

ANEXO B - No tempo de Raul Pederneiras: desenhos e fotografias de fatores fundamentais de sua experiência social e política

Caricatura de costumes de Raul Pederneiras em que aparece a imagem de um taramela do Largo da Carioca que vendia e anunciava notícias de revistas e jornais. No desenho, é possível ver os nomes das publicações *Mercurio* e *Bruxa*. Imagens de trabalhadores de rua do Rio antigo são muito presentes na obra conjunta do autor.



Fonte: *O Mercurio* (25 de julho de 1898).

Francisco Pereira Passos, durante um chá, sendo curiosamente observado por anônimos.



Fonte: *Revista da Semana* (10 de janeiro de 1904).

Foto da inauguração da pedra fundamental das obras de construção da Avenida Central. Ficam muito materializados, nesta imagem, os desafios dos projetos de civilizar os trópicos: calor extremo, como bem indicam os guarda-chuvas durante o dia, o uso de chapéus para se proteger – quase no alto, do lado esquerdo da foto, um dos instrumentistas da filarmônica enxuga o rosto com um lenço –, mesclado com uma maneira de se vestir típica dos países do Atlântico Norte. Ao centro, é possível ver, de maneira bem destacada, Pereira Passos e Rodrigues Alves.



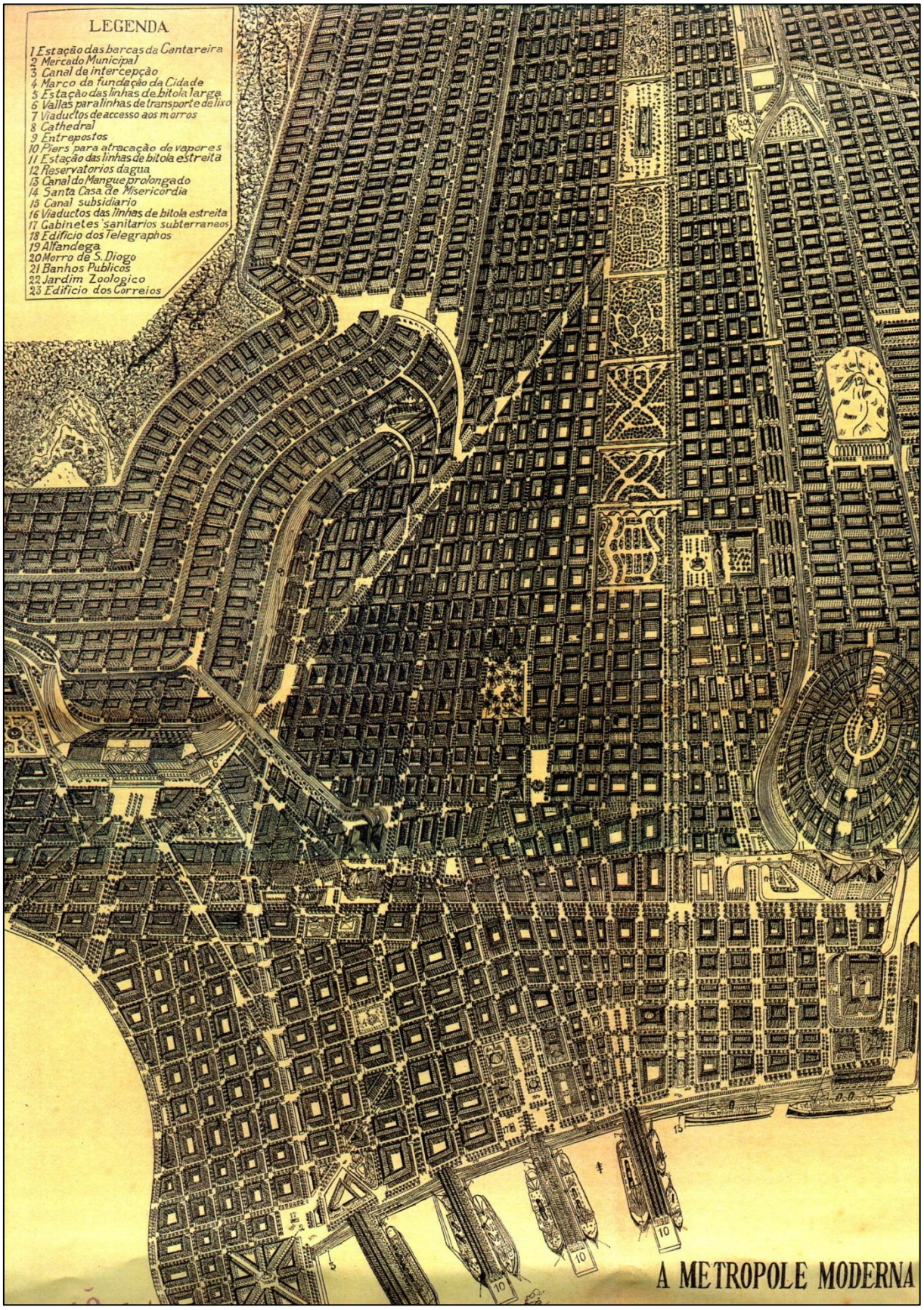
Fonte: *Revista da Semana* (13 de março de 1904).

Em um espaço que foi pensado para as elites, uma multidão de populares invade a Avenida Beira Mar após a sua inauguração. Pode-se falar, claramente, em apropriação do espaço urbano.



Fonte: *Revista da Semana* (25 de novembro de 1906).

Mapa indicando os melhoramentos urbanos do Rio de Janeiro.



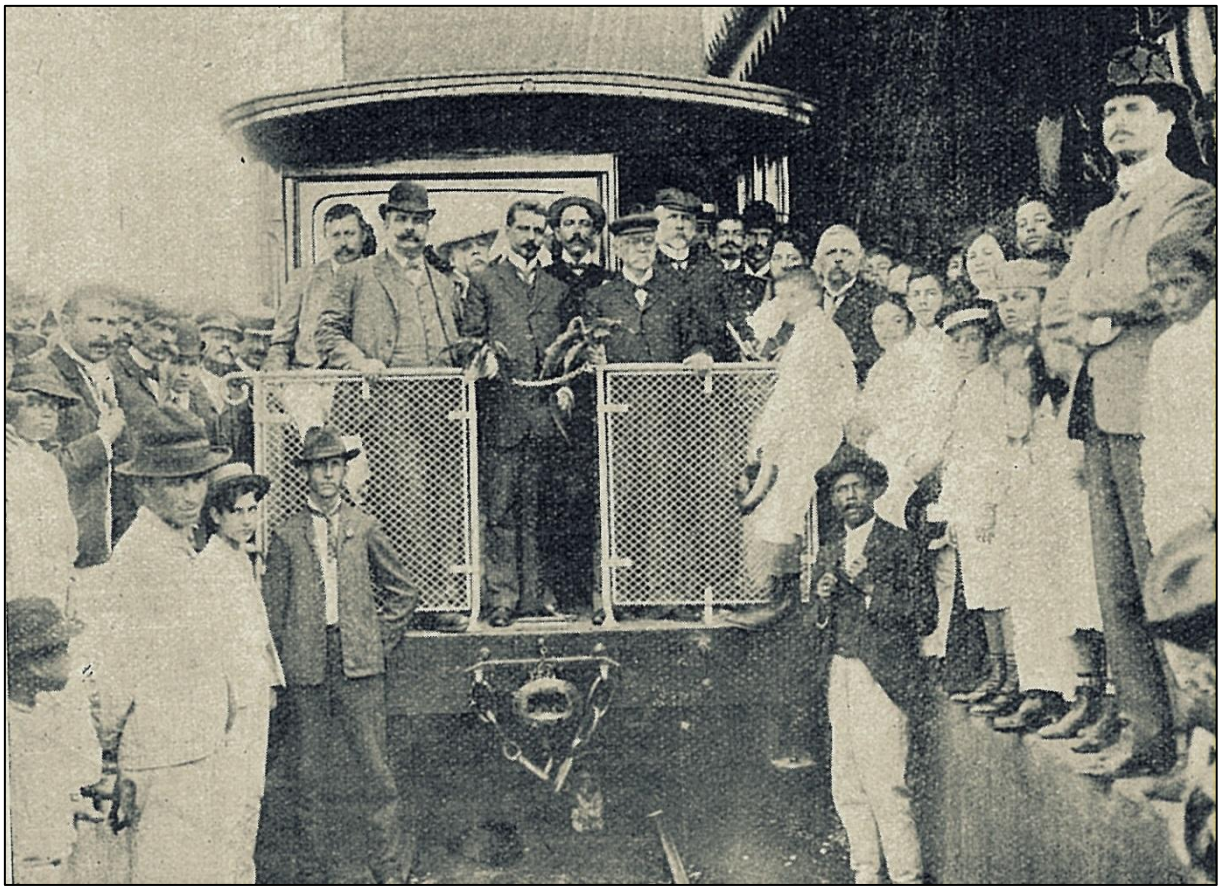
Fonte: Silveira (1924, sem paginação).

Rodrigues Alves cercado por sua Casa Militar, jornalistas e populares durante a visita ao local onde seria construído o Quartel de Botafogo.



Fonte: *Revista da Semana* (29 de julho de 1906).

Afonso Pena, em um trem, na cidade de Floresta dos Leões, na Paraíba, cercado por assessores e jornalistas. O político, após a sua vitória nas eleições presidenciais de março de 1906, fez uma viagem pelo Norte do país. A *Revista da Semana* deu uma ampla cobertura.



Fonte: *Revista da Semana* (12 de agosto de 1906).

Em uma época de grandes invenções vindas da Europa e dos Estados Unidos, a *Revista da Semana* dá um grande destaque ao triciclo marítimo inventado por Torquato Lamarão, que aparece na foto fazendo uma travessia da Baía da Guanabara.



Fonte: *Revista da Semana* (07 de fevereiro de 1904).

Índios bororós exibidos à curiosidade da multidão no Passeio Público no Rio de Janeiro. A *Revista da Semana* informa que a segunda fotografia foi tirada por um dos próprios índios.



Fonte: *Revista da Semana* (22 de janeiro de 1905).



Fonte: *Revista da Semana* (22 de janeiro de 1905).

A *Revista da Semana*, especialmente em sua primeira fase, destacava muitas notícias de cunho policial. Aqui, aparece um grupo de ciganos que foram detidos no centro do Rio de Janeiro e levados para averiguação.



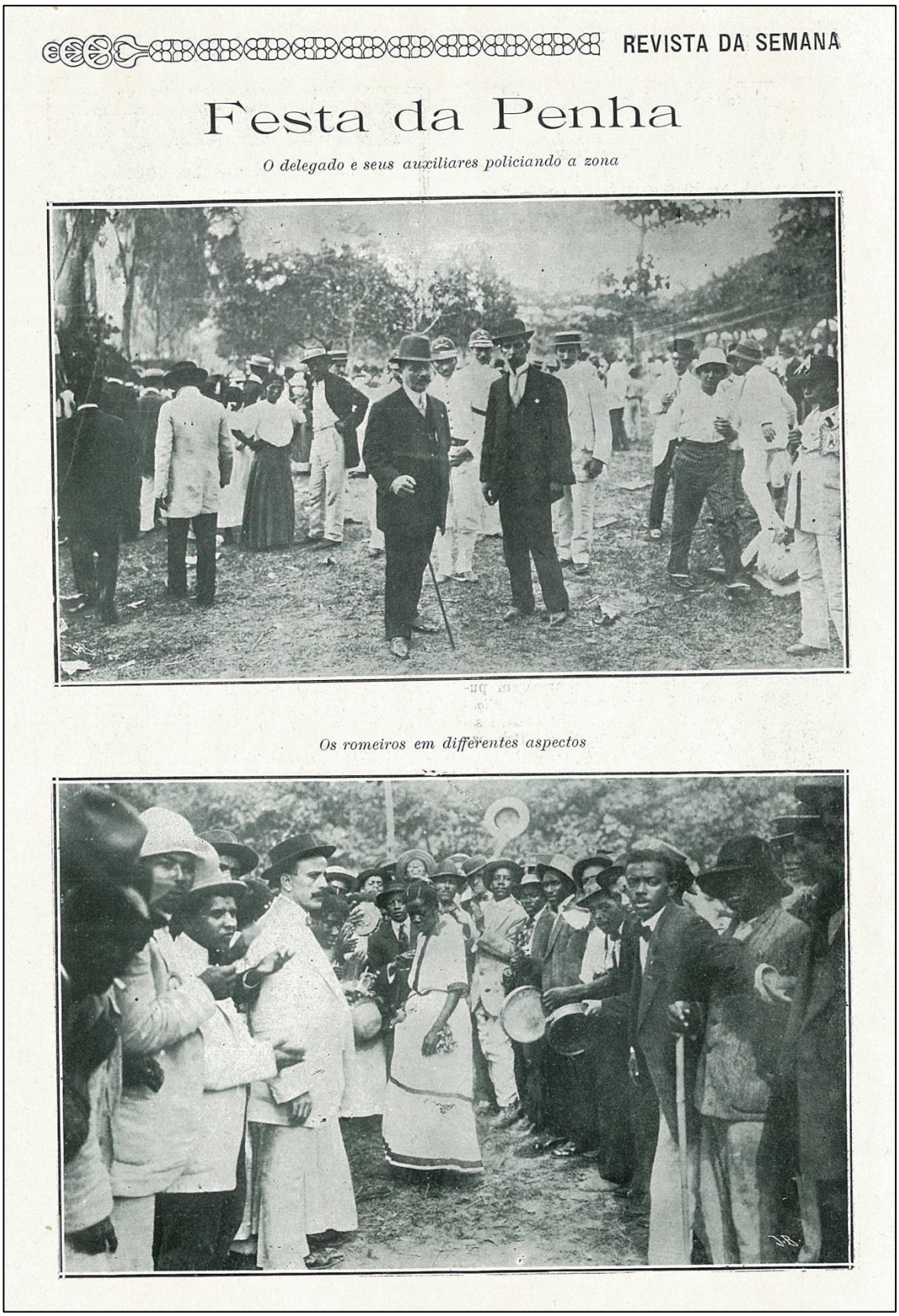
Fonte: *Revista da Semana* (12 de novembro de 1905).

A *Revista da Semana* destaca o aspecto popular e negro da Festa da Penha.



Fonte: *Revista da Semana* (18 de outubro de 1913).

Em meio aos rituais da Festa da Penha, em que se misturam o candomblé e o catolicismo, a fotorreportagem destaca o policiamento dos frequentadores do evento.



REVISTA DA SEMANA

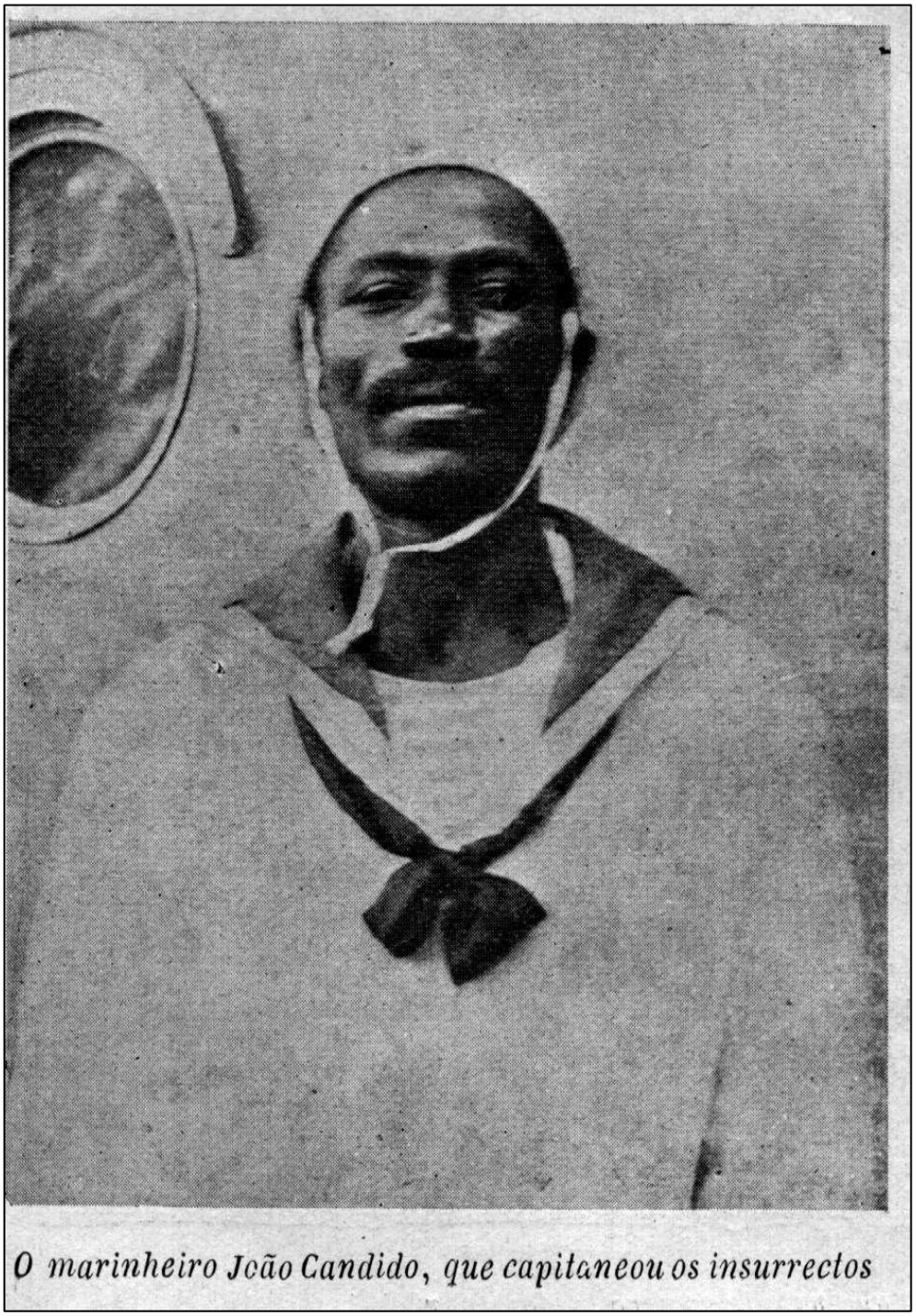
Festa da Penha

O delegado e seus auxiliares policiando a zona

Os romeiros em differentes aspectos

Fonte: *Revista da Semana* (18 de outubro de 1913).

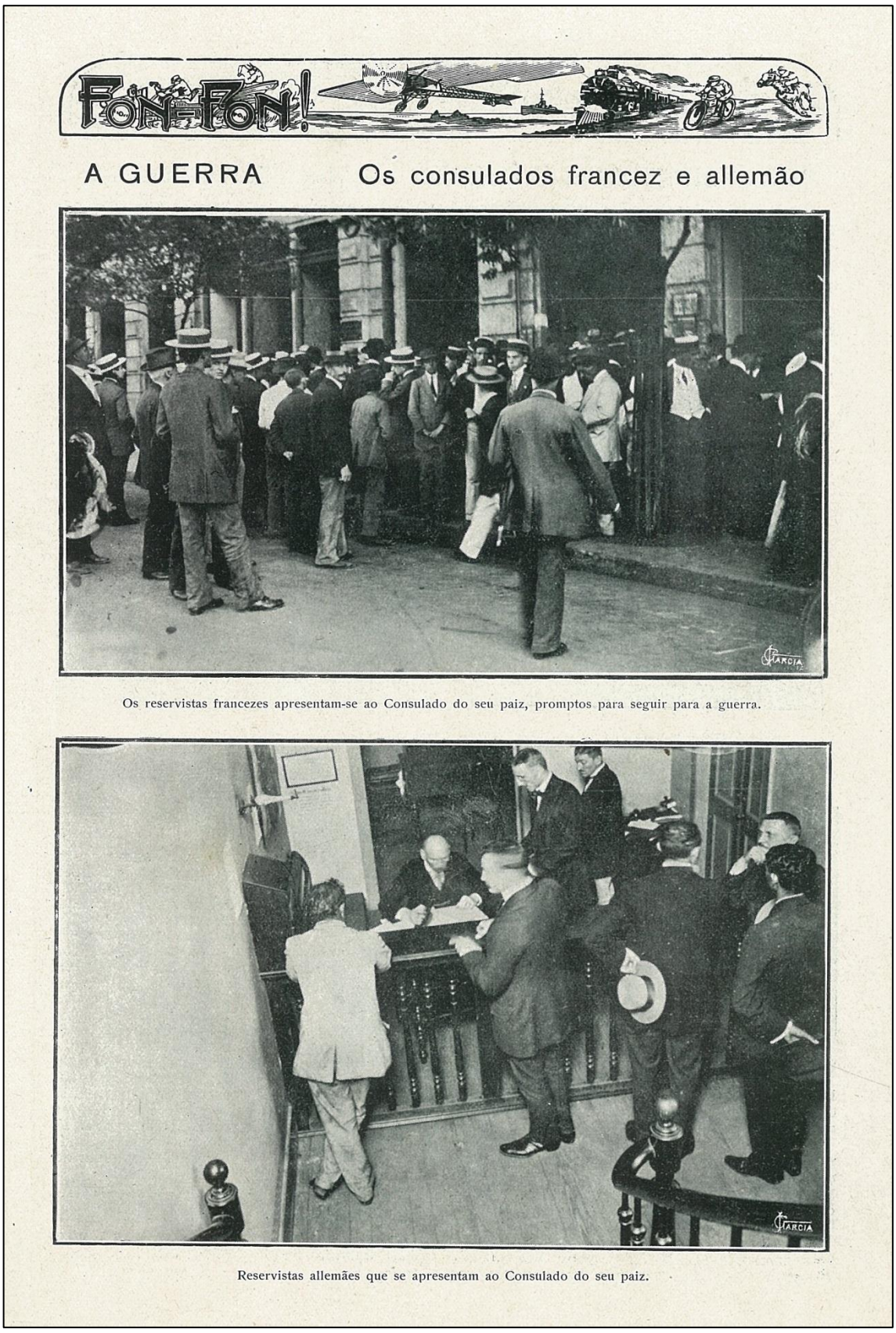
Foto da *Revista da Semana* mostrando ao público a imagem de João Cândido.



O marinheiro João Candido, que capitaneou os insurrectos

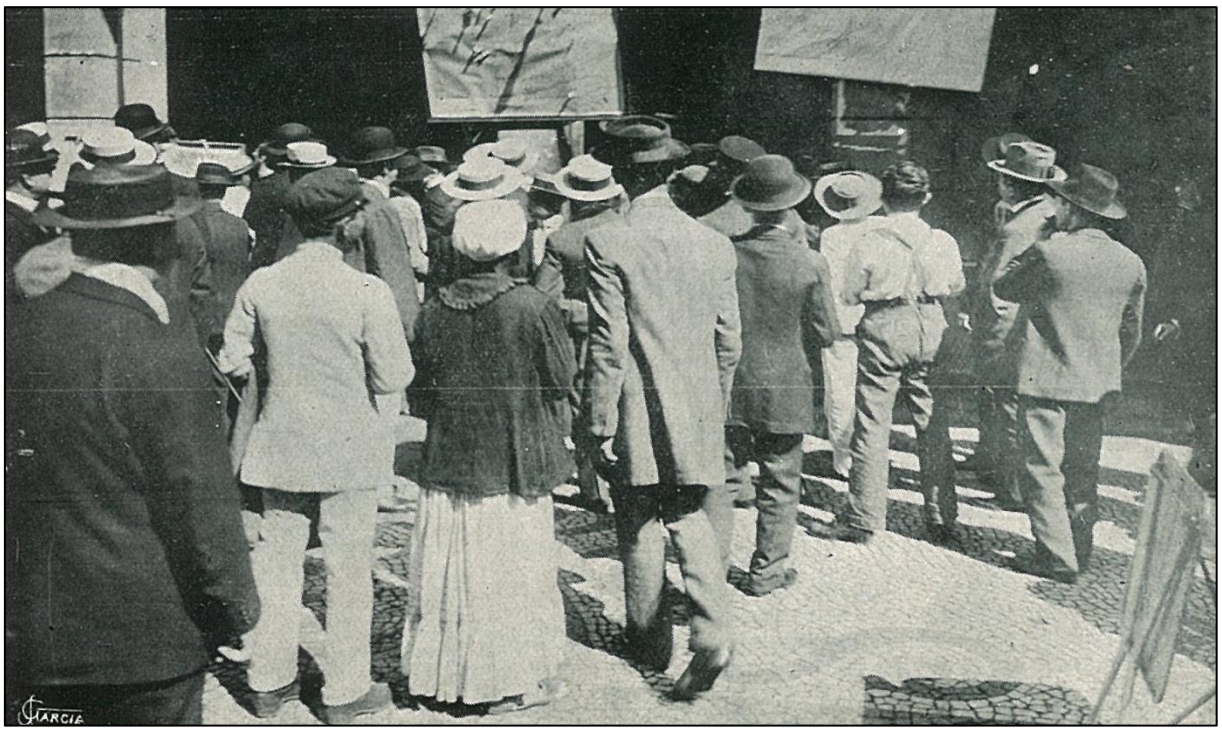
Fonte: *Revista da Semana* (04 de dezembro de 1910).

Franceses e alemães residentes no Brasil dirigem-se aos seus respectivos consulados para se alistarem e lutarem na Grande Guerra.



Fonte*: Fon-Fon!* (08 de agosto de 1914).

Brasileiros, impactados pelas notícias sobre a guerra, buscam informações vindas da Europa diante do *Jornal do Brasil*.

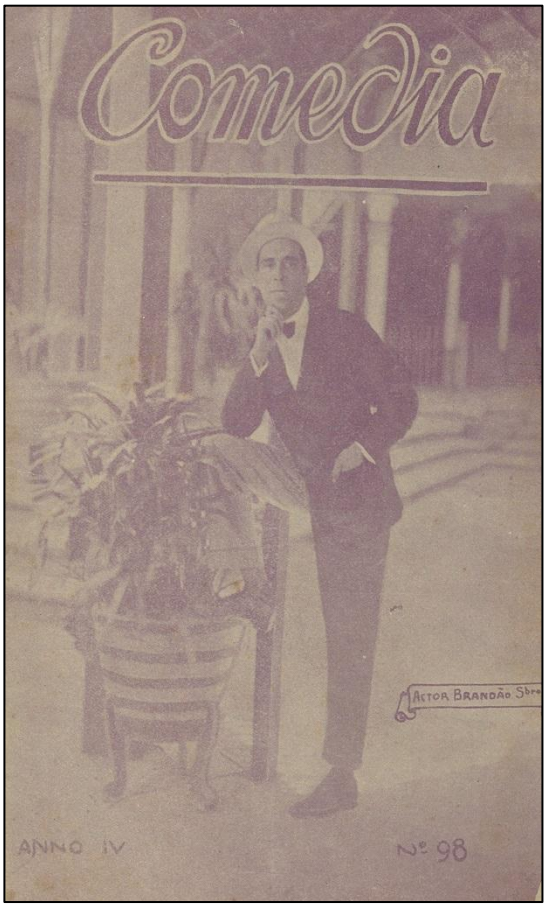


Fonte*: Fon-Fon!* (08 de agosto de 1914).

À esquerda, Eduardo das Neves, ou Dudu das Neves, autor do sucesso *A* Europa *curvou-se ante o Brasil* e parceiro musical de Raul Pederneiras. À esquerda, o ator teatral Brandão, que interpretou vários personagens criados pelo autor.

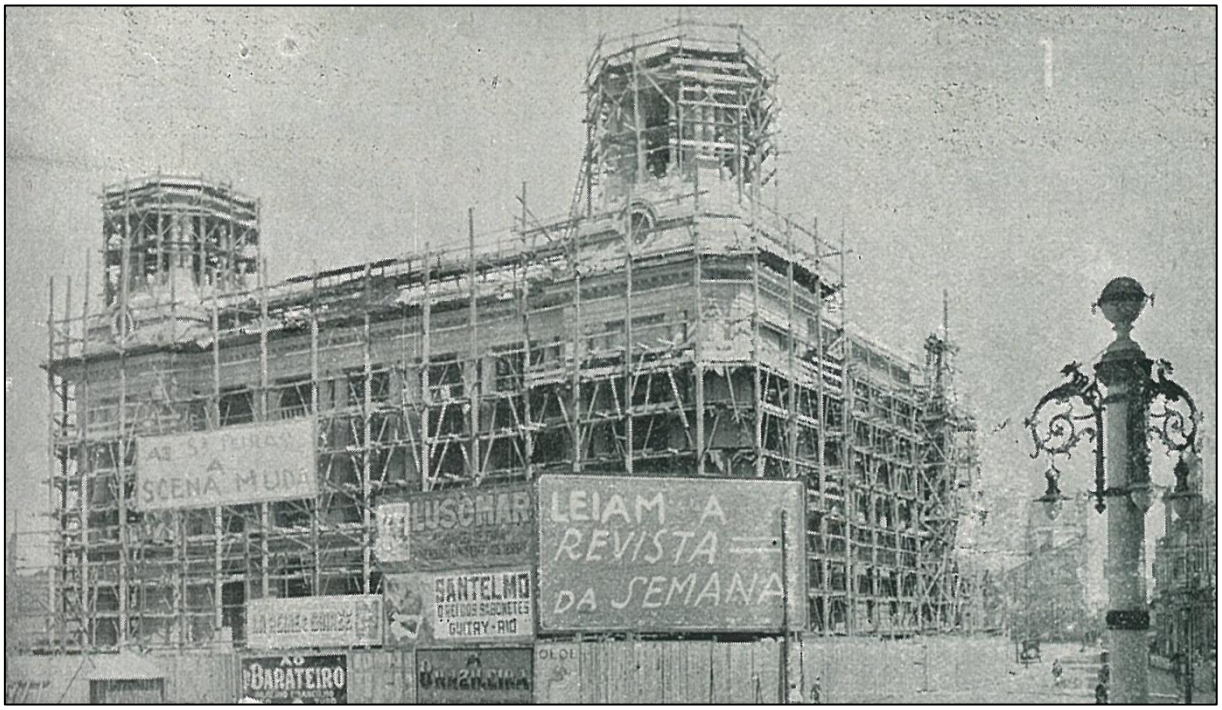


Fonte: *Comédia* (22 de novembro de 1919).



Fonte: *Comédia* (22 de março de 1919).

Um cartaz, no Rio de Janeiro, anunciando a *Revista da Semana*.



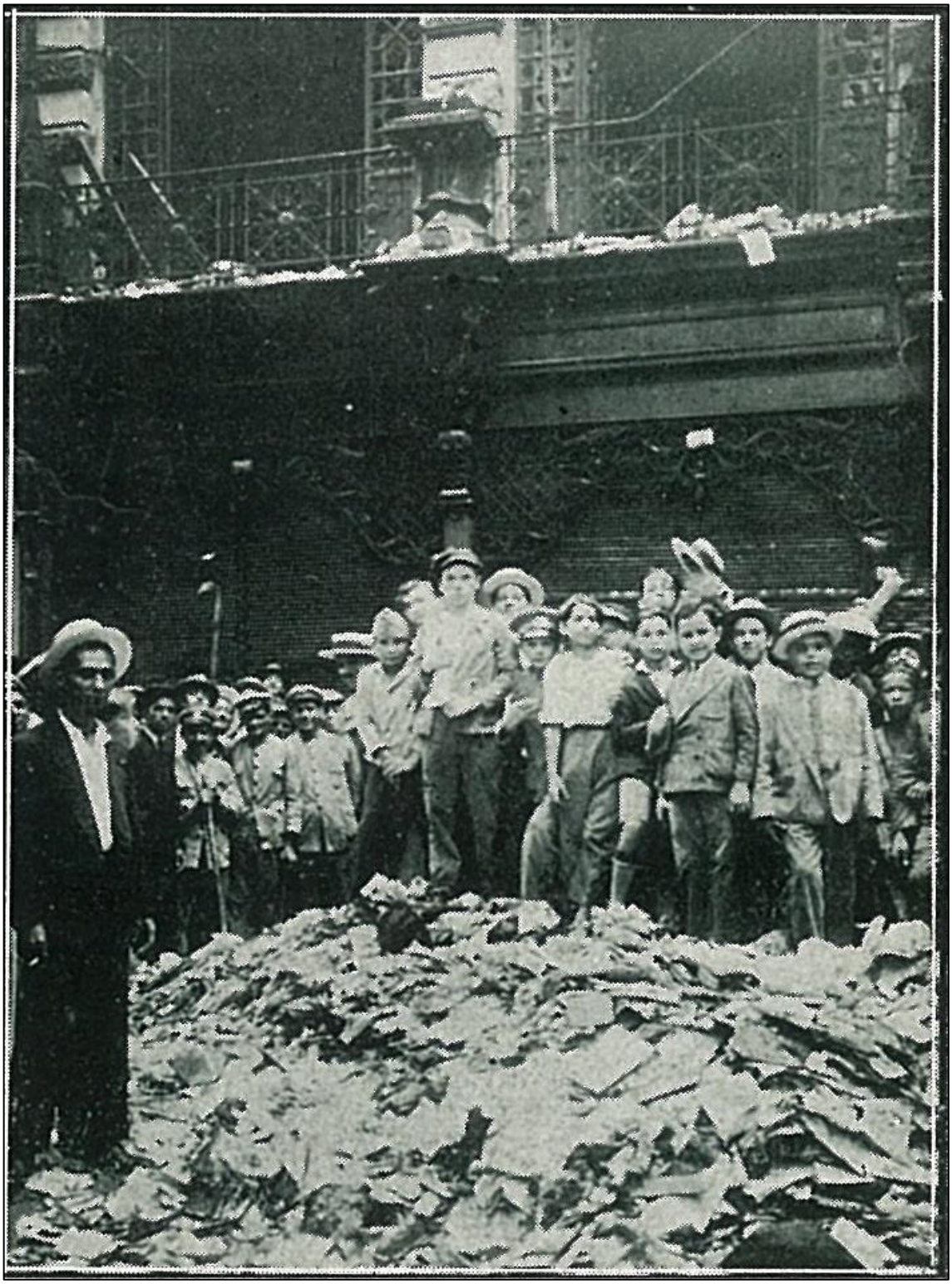
Fonte: *Revista da Semana* (27 de agosto de 1921).

O crescimento do futebol criava novas práticas físicas e novos hábitos de consumo.



Fonte: *Fon-Fon!* (04 de abril de 1913).

Multidão observa os resultados do empastelamento de *O Malho*.



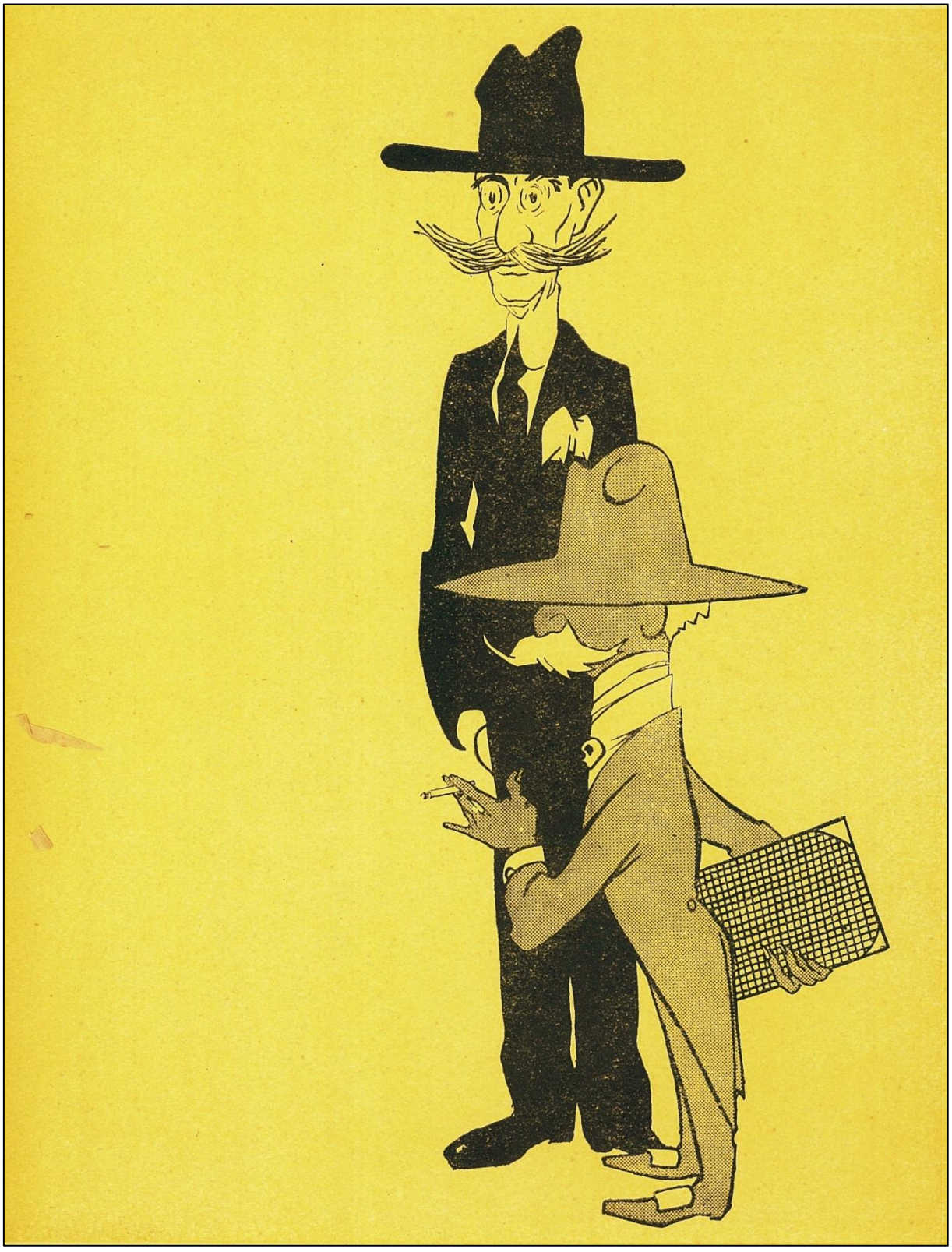
Fonte: *Careta* (1º de novembro de 1930).

O povo, diante do Palácio do Catete, espera pelo pronunciamento de Getúlio Vargas.



Fonte: *O Cruzeiro: Revolução Nacional - Documentos para a História* (novembro de 1930).

Raul Pederneiras e Calixto Cordeiro retratados por Álvaro Cotrim, o Alvarus.



Fonte: Lima (1954, sem paginação).

Homenagem póstuma a Raul feita pela Biblioteca Municipal do Rio de Janeiro.



Fonte: *Ex Libris: Raul Pederneiras - 1874-1953* (1953).