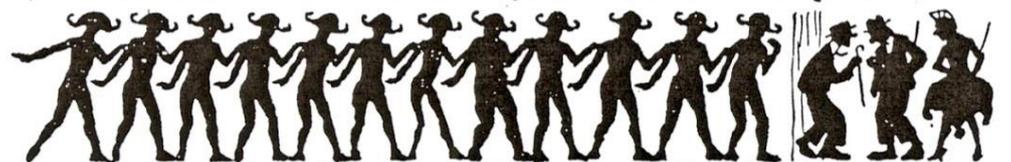


## Entre a página e o palco: teatro e caricatura na obra de Raul Pederneiras

### Como se faz uma revista theatrical moderna



Sobe o pano. O grupo de coristas, *girls-ensemblistas*, aparece, pula, salta, conta uma coisa engrolada, faz ligeiras manobras, com musica de arame farpado, e vae se embora para dentro.

Cortina. Compadres. Piada velha e vão-se embora para dentro.



« Sketch » A mulatã, o coronel, tiros, pinotes, pimenta, e vão-se embora para dentro.

Entra uma « estrella » com as coristas, sempre de pernas nuas fingem que cantam, saracoteiam, fazem evoluções e vão-se embora para dentro.



Vêm os compadres e o policia. Piada e vão-se embora para dentro.

O tenorino gargareja um trecho de opera.

« Sketch ». Mobilia velha. Tipos velhos. Pimenta, pancada, tiros e vão-se embora para dentro.

Compadre, violão e piada e vão-se embora para dentro.



Entram a estrella, o « estrello », as *girls*, cantam uma coisa engrolada, com musica de tacho de furileiro, saracoteiam, fazem evoluções e vão-se embora para dentro.

« Sketch ». Chanchada e tiros e vão-se embora para dentro.



Voltam estrelas e *ensemblistas* engrolam uma coisa cantada com arame de musica farpada e vão-se embora para dentro.

Comadre e compadre, compadre e estrella. Piadas e vão-se embora para dentro.



Scena final Escadaria. Vêm todos de súcia, cantam juntos para a coisa acabar mais depressa, eae o pano e vão-se embora para casa.

O Theatfo tambem vae se embora ...

**UNIRIO**

Centro de Letras e Artes-CLA

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas-PPGAC

Doutorado

**“ENTRE A PÁGINA E O PALCO: TEATRO E CARICATURA NA OBRA DE  
RAUL PEDERNEIRAS”**

**MARIA ODETTE MONTEIRO TEIXEIRA**

Rio de Janeiro, março de 2015.

**Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro**

**UNIRIO**

Centro de Letras e Artes- CLA

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas -PPGAC

Doutorado

**“ENTRE A PÁGINA E O PALCO: TEATRO E CARICATURA NA OBRA DE RAUL PEDERNEIRAS”**

**MARIA ODETTE MONTEIRO TEIXEIRA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Rio de Janeiro, inserida na área de concentração História e Historiografia do Teatro e das Artes Cênicas – HHT, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Doutor.

Orientadora: **Profa. Dra. Angela Reis**

Rio de Janeiro, março de 2015

**“ENTRE A PÁGINA E O PALCO:  
TEATRO E CARICATURA NA OBRA DE RAUL PEDERNEIRAS”**

por

MARIA ODETTE MONTEIRO TEIXEIRA

Tese de Doutorado

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Angela de Castro Reis (orientadora)

---

Profa. Dra. Juliana Alves Mota Drummond (UFSJ)

---

Prof. Dr. Daniel Marques da Silva (UFBA)

---

Profa. Dra. Elza Maria Ferraz de Andrade (UNIRIO)

---

Prof. Dr. André Luis Gardel Barbosa (UNIRIO)

A Banca Considerou a Tese: \_\_\_\_\_

Rio de Janeiro, RJ, em 30 de março de 2015.

Dedico essa tese às minhas duas avós, Maria Vieira Teixeira e Odette Young Monteiro, ambas nascidas em 1900, que vivenciaram um pouco do clima da Primeira República e que, se estivessem por perto, me ajudariam a compreender alusões perdidas há mais de cem anos.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, queria agradecer ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) por acolher meu projeto e compreender sua importância.

Aos professores que aceitaram participar da banca da presente tese, notadamente Elza Andrade, Juliana Alves Mota Drumond, Daniel Marques da Silva e Andre Gardel.

Ao auxílio luxuoso de minha orientadora Ângela Reis, que acolheu o projeto, auxiliando-me a organizar e filtrar o vasto material que havia acumulado na pesquisa de campo, sendo fundamental poder contar com o seu conhecimento sobre o assunto, sua objetividade e estímulo. Em alguns momentos críticos, ouvir sua voz foi essencial para motivar e animar a pesquisa.

Ao professor e coordenador do PPGAC, André Gardel, por seu interesse, ajuda e críticas construtivas na qualificação da tese.

À pesquisadora Filomena Chiaradia pelas sugestões durante a banca de qualificação.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ), que me concedeu a bolsa de Doutorado por intermédio do PPGAC, cujos proventos foram fundamentais para a pesquisa.

Agradeço e ressalto a importância de instituições nas quais recolhi documentos e pesquisei acervos como:

Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, (SBAT), em cujo acervo encontrei raridades fundamentais para a pesquisa, como os texto manuscrito da peça *Berliques e berloques* (1907);

Biblioteca do Centro de Documentação (CEDOC) da Funarte, pela organização do acervo e pelo eficiente trabalho das bibliotecárias.

O Arquivo Nacional, que conta com um acervo organizado e riquíssimo no que tange ao teatro de revista, cujo acesso é facilitado ao pesquisador.

Biblioteca Nacional, que frequentei com regularidade, principalmente às seções de periódicos microfilmados e obras raras. Como também agradeço e ressalto a relevância da criação Hemeroteca Digital Brasileira, portal de periódicos nacionais lançado na rede em julho de 2012 pela Biblioteca Nacional, que disponibiliza um vasto acervo de importantes publicações brasileiras do início século XX; uma iniciativa que significou um avanço fundamental para o aprimoramento da pesquisa histórica no país;

Biblioteca da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), que conta com coleções quase que inteiramente completas de publicações importantes do início do século, como *O Malho* (1902-1930).

Fundação Casa de Rui Barbosa, na qual assisti a um seminário sobre a caricatura brasileira, como também pesquisei o seu “Acervo de periódicos e obras raras”;

Reserva Técnica Musical do Instituto Moreira Salles, que disponibilizou a parte cantada do texto *O Esfolado* (1903) pertencente à Coleção de José Ramos Tinhorão.

Ao jovem historiador Thiago Romyf pela ajuda no trabalho da decifração do manuscrito de *O Gaúcho* (1916) e digitação de *Chá de Sabugueiro* (1922), *Água no bico* (1921) e *Geringonça Carioca* (dicionário de gírias).

A Rhaysa Sampaio Ruas pela decifração e digitação de *A Rainha da Noite* (1904), *Berliques e berloques* (1907), *É de outro mundo* (J. Carlos, 1930), *Vamos pintar o sete* (1922) e *O desenho da palavra* (conferência de Raul Pederneiras, de 1915).

A Universidade Federal de Ouro Preto, onde ministrando aulas de História do Teatro Brasileiro comecei a conceber o projeto.

A meu pai Luis Carlos pelo incentivo e carinho.

A minha mãe Sonia Monteiro Teixeira (*in memoriam*), que sempre valorizou a pesquisa intelectual e acreditou em mim.

A lembrança dos divertidos e amados irmãos Zeca e Isa.

A presença constante de meus queridos irmãos Bel e Luis Mario pelo estímulo e ajuda constante .

A Francisco, Carolina, Rosana, Luis Antônio, Ana Luisa, Bia, Luisa, Serena, Gabriel, Cida, Geraldo, Dadá, Andreia, Heloisa, Patrícia e Marianne pela presença carinhosa nesses anos de pesquisa.

Às queridas tias Vera Monteiro Ribeiro, que me apresentou à família de J. Carlos, e Lia Monteiro Sabugosa (*in memoriam*), que aos noventa anos deu o primeiro incentivo à tese lendo e discutindo a biografia de J. Carlos comigo.

À minha prima Maria Luísa Sabugosa pela companhia e ajuda na visita ao acervo de J. Carlos em Petrópolis.

A Sr Eduardo Brito Cunha (*in memoriam*), filho do caricaturista J. Carlos que me recebeu com carinho em sua simpática casa em Petrópolis, onde guardava o valioso e extenso acervo do pai.

À Luciana Ribeiro pelo carinhoso incentivo bibliográfico que me concedeu.

Aos amigos queridos Goia e Carl sempre prontos a me ouvir.

A Raul Pederneiras por ter criado uma obra tão vasta e encantadora sobre a qual eu nunca perdi o interesse.

## RESUMO

A presente tese recupera e analisa o acervo de revistas teatrais do humorista carioca Raul Pederneiras, notadamente *O Esfolado* (1903), *Berliques e berloques* (1907), *Pega na chaleira* (1909), *Água no bico* (1921), *Vamos pintar o sete* (1922) e *Sinal de Alarme* (1942) estabelecendo um vínculo dessa obra teatral com o desenho caricatural do artista. Faz-se a conexão atentando ao fato do artista ter concebido sua carreira de dramaturgo de revistas em concomitância com uma diversificada e profícua carreira de humorista gráfico cujas charges distribuía pelas mais importantes publicações da Primeira República. Nesse sentido, verifica-se na obra do caricaturista um fluxo constante entre a ligeireza e concisão de seu desenho de humor e o seu teatro de revista.

Palavras chave: Raul Pederneiras, caricatura, Primeira República, Rio de Janeiro, teatro de revista, ligeireza.

## ABSTRACT

This thesis retrieves and analyzes the collection of theatrical revues of Rio de Janeiro comedian Raul Pederneiras notably *O Esfolado* (1903), *Berliques and berloques* (1907), *Pega na chaleira* (1909), *Água no bico* (1921), *Vamos pintar o sete* (1922) and *Sinal de Alarme* (1942) establishing a link with these revues and the caricature drawing of the artist. It will be paying attention to connection the fact that the artist has designed his playwright career concomitantly with a diverse and successful career graph humorist whose cartoons distributed by the most important publications of the Primeira República. In this sense, it appears in the cartoonist's work a constant flow between the lightness and conciseness of his humor drawing and its revues.

Keywords: Raul Pederneiras, caricature, First Republic, Rio de Janeiro, revues, lightly.

## Sumário

1. Introdução.....	15
2-A veloz cidade.....	22
2.1 Pernas, bigode, chapéu.....	28
2.2 Na era da reprodutibilidade.....	36
2.3 A imprensa como espetáculo: Conferências Humorísticas.....	40
2.4 Sem intenção de vanguarda.....	42
2.5 Caricatura.....	50
2.6. O traço.....	56
2.7 Paisagem humana.....	62
2.8 Figurações Onomásticas.....	83
2.9. A norma culta e as ruas.....	87
3. O Cômico partilhado.....	94
3.1 A Máscara do riso.....	95
3.2 A Invenção cômica.....	97
3.3 O Cômico e o Inconsciente.....	104
2.4 Outras comichidades.....	109
2.5 A Paródia.....	114
2.6 Sub specie theatri.....	116
4. Teatro : Alusões perdidas.....	135
4.1. Entrada em cena: <i>O Esfolado</i> (1903).....	144
4.2. <i>O Badalo</i> (1904).....	158
4.3. Berliques e berloques (1907).....	159
4 4 Pega na chaleira (1909).....	199
4.5. Entreatos.....	206
4.6. Dramaturgia segunda fase.....	211

4.7. <i>Água no bico</i> (1921) .....	217
4.8 Vamos pintar o sete .....	236
4.9. Sinal de Alarme .....	260
4. 10 Dramaturgia do instantâneo.....	272
5. Conclusão .....	280
6. BIBLIOGRAFIA .....	286

## **Lista de Ilustrações**

Figura 1. Da esquerda para direita: Raul Pederneiras desenhado por J. Carlos, Luiz Peixoto (carvão) e autocaricatura .....	30
Figura 2 Assinatura mais usada. Recorte em charge do Álbum <i>Cenas da Vida Carioca</i> (1935), ABI e Charge de Raiz (parceria com Luiz Peixoto) <i>Revista da Semana</i> HCB. V.3.p.1197.....	32
Figura 3. Capa da <i>Fon-Fon!</i> 29/08/1908. Hemeroteca Digital da BN e charge assinada por Pan na revista <i>Sans Dessous</i> . 4/11/1909. ABI. ....	33
Figura 4. Letreiro da revista <i>Fon-fon!</i> Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira BN. .	34
Figura 5 <i>O Malho</i> , 1903. ABI.....	40
Figura 6. <i>Fon-Fon!</i> 1918. Hemeroteca digital brasileira, BN. ....	42
Figura 7 Vida Noturna. <i>Cenas da Vida carioca</i> . 1935. ABI. ....	46
Figura 8. Charge <i>Tagarela</i> , 25 de agosto de 1904. Hemeroteca Digital Brasileira. BN. ....	59
Figura 9. <i>Revista da Semana</i> 24 de maio 1903 e <i>Tagarela</i> 21/06/1902. Hemeroteca Digital Brasileira. ....	60
Figura 10 <i>Tipos de Outrora. Cenas da vida carioca</i> , 1924. ABI.....	65
Figura 11 <i>Algumas figuras de hontem. Cenas da vida carioca</i> , 1924. ABI.....	66
Figura 12. Casa de Cômodos. <i>Cenas da vida carioca</i> , 1924. ABI.....	67
Figura 13. <i>Cenas da vida carioca</i> . 1924. ABI.....	70
Figura 14 Marcha Nupcial. <i>Cenas da Vida carioca</i> , 1924. ABI. ....	72
Figura 15 <i>Cenas da vida carioca</i> , 1924. ABI.....	73
Figura 16A <i>obra do progresso, Jornal do Brasil</i> , janeiro de 1906. ABI.....	74
Figura 17 <i>Cenas da vida carioca</i> , 1935. ABI. ....	75
Figura 18 <i>Cenas da vida carioca</i> , 1924. ABI.....	76
Figura 19 Beijo, <i>Cenas da vida carioca</i> , 1924.....	79
Figura 20 <i>O Namoro, Cenas da vida carioca</i> , 1935. ABI.....	80
Figura 21 <i>Cenas da vida carioca</i> , 1935, ABI.....	81
Figura 22 <i>Cenas da vida carioca</i> , 1935, ABI.....	82

Figura 23 . Raul Pederneiras <i>Figurações onomásticas</i> . Herman Lima.vol 3.p. 1010...	84
Figura 24 Raul Pederneiras <i>Figurações onomásticas</i> . Herman Lima.vol 3.p. 1010.....	85
Figura 25. Trocadilho 16. 10.1904. <i>Revista da Semana</i> . ABI.....	93
Figura 26 <i>Tagarela</i> de 21/01/1904.....	102
Figura 27 Charge de <i>O Mercúrio</i> 22/07/1898. In Herman Lima. ....	106
Figura 28 A Primeira “Miss” no Brasil..., <i>Cenas da vida carioca</i> . 1924. ABI. ....	107
Figura 29 <i>A Pintura</i> . <i>Cenas da vida carioca</i> , 1924. ABI. ....	113
Figura 30 DAUMIER. <i>Gargantua</i> . ....	116
Figura 31 DAMIER. <i>O público satisfeito</i> . 1864.....	117
Figura 32 DAUMIER. <i>Thiers o Ponto</i> . Extraído do periódico <i>Charivari</i> ,7 de fevereiro de 1870. ....	118
Figura 33 Daumier. Litografia do álbum: <i>Gens de Justice</i> . <i>Le Charivari</i> , 15 /9/ 1845. ....	119
Figura 34 Daumier. Litografia do álbum: <i>Gens de Justice</i> . <i>Le Charivari</i> 21/04/1845. ....	119
Figura 35 Monnier caricatura. Projeto de monumento à memória do Monsier Prudhomme. ....	120
Figura 36 Foto do fotógrafo Nadar: Henry Monnier travestido do personagem Monsier Prudhomme.....	120
Figura. 37 Revista <i>Fon-Fon!</i> 8/8/1908. ABI.....	123
Figura. 38 Revista <i>D. Quixote</i> , 23/10/1918, <i>História da Caricatura no Brasil</i> . V. 3, p.997. ....	125
Figura. 39 <i>Fon-Fon!</i> .Novembro/1908, FCRB.....	126
Figura 40 <i>Tagarela</i> , 13 de outubro 1904. Hemeroteca Digital Brasileira.....	126
Figura 41 <i>Fon-Fon!</i> 15.06.1907. Hemeroteca Digital Brasileira. BN. ....	127
Figura 42 <i>Cenas da vida carioca</i> . 1935. ABI.....	129
Figura 43 Álbum <i>d'O Pais</i> . Fundação Casa de Rui Barbosa. ....	130
Figura 44. <i>Cenas da vida carioca</i> . 1935. ABI.....	131
Figura 45 <i>Cenas da vida carioca</i> , 1935.....	133

Figura 46 <i>Cenas da vida carioca</i> , 1935.....	134
Figura 47 Figurinos de <i>O Esfolado Revista da Semana</i> , 15/11/1903.....	154
Figura 48 Figurinos <i>O Esfolado</i> : Carmem Ruiz(Estampa), Ester Bergerac( a Quitandeira) e Jose de Castro(Amaral) . <i>Revista da Semana</i> . 6/12/1903.....	155
Figura 49 <i>Revista da Semana</i> . Fotos dos atores Peixoto(Jamegão), Brandão (Esfolado)e Campos(Tagarela) . Os compadres de <i>O Esfolado</i> . 13/12/1903 .....	156
Figura 50 <i>O Esfolado. Revista da Semana</i> . Texto sobre a censura. Foto das atrizes: Carmem Ruiz (mulher do Hidrômetro), Nanete de Souza( <i>Art. nouveaux</i> ) e Maria Lino( Borracha) 20/12/1903. ....	157
Figura 51 <i>Revista da Semana</i> , 12 de maio de 1907. Regina Moreno (Piadinhas). Alfredo Silva (Gaúcho), Machado Careca (Braz e o automóvel), Dias Braga( Chinelo Velho), Guilhermina Rocha ( América do Norte) ilegível (Bonde ) e trio de Coiós ( Marzulo , Domingos Braga e Bragança). ....	161
Figura 52 <i>Revista da Semana</i> , 12 de maio de 1907. O Gosto, a Claque e a Arte (Guilhermina Roche) a Perna ( Ester Bergerac)Apoteose ( Matilde Carneiro) o Tato (Estefânia Louro), o Arranjo ( Alfredo Silva) e Moulin Rouge (Artur Marzulo). .....	162
Figura 53 <i>Revista da Semana</i> , 12 de maio de 1907. Personagens: A Vaia e Colete (Estefânia Louro), A Regata (Ester Bergerac) Fogo de Bengala (Carvalho )Ouvindo (Antonieta Olga). Manobras e General (Ester Bergerac). ....	163
Figura 54 <i>Revista da Semana</i> , 12 de maio de 1907. Família Caipora,(Alfredo Silva, Antonieta Olga, Matilde Carneiro e Cecilia) Chá das sextas, e as Mandarinas. ....	164
Figura 55. <i>Fon-fon!</i> 27 de abril de 1907. Raul Pederneiras é o da esquerda.....	167
Figura 56 Os Donos da Terra. <i>D. Quixote</i> , 21/09/1922.....	184
Figura 57 <i>Fon-fon!</i> 27 de abril de 1907. ABI.....	198
Figura 58; <i>Cenas de Vida Carioca</i> , 1924, ABI. ....	202
Figura 59 <i>Fon- Fon!</i> 4/12/1909. Acervo da Hemeroteca Digital brasileira. BN.....	206
Figura 60 <i>Revista da Semana</i> , 22/05/1922. Hemeroteca digital brasileira.....	236
Figura 61 <i>D. Quixote</i> 17. 12-1919. (LIMA , HERMAN, 1963,VOL 3,p1023) .....	248
Figura 62 <i>Revista de Semana</i> . 21/09/1926 BN. Hemeroteca Digital Brasileira.....	249
Figura 63. <i>Cenas da Vida Carioca</i> , 1924. ABI. ....	251
Figura 64 <i>Tagarela</i> 3/05/1902. BN. Hemeroteca digital brasileira. ....	257
Figura 65 <i>Revista da Semna</i> 18/11/1922. ....	259

## 1. Introdução

O objeto desta pesquisa é estudar o vínculo entre o Teatro de Revista e a caricatura na obra de Raul Pederneiras nas três primeiras décadas do século XX. A escolha do tema é fruto, sobretudo, do contato com o estudo de Herman Lima: *História da Caricatura no Brasil*.<sup>1</sup> O simples ato de folhear os quatro volumes desse livro encorajou-me a produzir algum tipo de pesquisa que destacasse a relação entre esses dois campos da arte: o gráfico e o teatral. O trabalho de Herman Lima, de inestimável valor histórico, documenta e analisa o humor gráfico na imprensa brasileira desde os primórdios do século XIX aos anos 1960. Ele ocupou, sem dúvida, papel crucial, não apenas no momento de formulação desse projeto, mas como fonte constante de consulta.

Apesar da abrangência, o livro é especialmente meticuloso em relação a artistas do início do século XX. O autor confere atenção especial a alguns nomes, destacando os de Raul Pederneiras, Calixto Cordeiro e, sobretudo, J. Carlos. Essa ênfase é natural, pelo fato de serem esses os caricaturistas responsáveis pela propagação do desenho gráfico no início do século XX, período em que as inovações técnicas, no que tange a reprodutibilidade, permitiram um avanço significativo do alcance da imprensa no Brasil.

O primeiro intuito da pesquisa era utilizar o acervo de caricaturas e charges dos artistas estudados por Lima, objetivando identificar elementos que relacionassem entre si a linguagem do teatro de revista e a do desenho de humor. A intenção era entender de que modo o suporte gráfico do desenho de humor pôde, em algum sentido, alimentar o Teatro de Revista do início do século XX.

É fácil estabelecer uma ligação entre Teatro de Revista e desenho de humor, na medida em que são duas formas de representação que têm por conteúdo a crônica humorística de seu tempo, valendo-se, ambas, de recursos que estão além da palavra, ou seja, meios de expressão em que a imagem é tão importante quanto o texto. Observa-se uma forma de teatralidade nas charges e caricaturas, cujo conteúdo, seguramente, foi aplicado em nossos palcos. Os costumes, os tipos e os fatos importantes da sociedade brasileira durante a Primeira República estavam ali documentados, sob a ótica ambivalente do humor.

---

<sup>1</sup> LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.4vols.

Há uma espécie de dramaturgia no desenho humorístico. A charge permite ao leitor pré-visualizar um quadro de teatro de revista; é uma verdadeira proposta de *mise en scène*. Há outros recursos afins aos dois meios. Nos dois espaços é possível, por exemplo, usar personagens alegóricos, como quando se retrata uma bela jovem representando a República ou uma senhora elegante representando a rua do Ouvidor. O jogo com as palavras nos trocadilhos e nos *doublé senses*, por outro lado, são recursos explorados também tanto nas peças de teatro de revista, quanto nas legendas de charges e caricaturas.

Além da influência mútua entre esses meios de expressão, há, no livro de Lima, um capítulo específico sobre o teatro, no qual ele revela outras ligações entre o teatro e os humoristas gráficos. Uma delas é o fato de famosos caricaturistas do século XIX, como Ângelo Agostini, Henrique Fleiuss, Pereira Neto e Rafael Bordallo Pinheiro, terem se ocupado do tema do teatro.

O teatro, uma das atividades culturais preferidas no Segundo Reinado, era assunto e alimento para a caricatura. Agostini, por exemplo, produziu, no periódico *Revista Ilustrada*, um verdadeiro arquivo iconográfico de artistas e espetáculos - isso num momento em que a fotografia ainda não havia sido incorporada à imprensa brasileira. O teatro, tanto no palco como na plateia, alimentava as ideias dos caricaturistas, que por sua vez, documentavam os acontecimentos do palco e das coxias.

Uma segunda forma de ligação entre esses dois meios se manifestaria no início do século XX e incluiria os nomes dos principais caricaturistas da Primeira República. A afinidade de nomes como os de Julião Machado, Raul Pederneiras, Rubem Gil, Luiz Peixoto e J. Carlos com o teatro iria, nesse período, bem além do mero registro e do comentário gráfico em charges e tiras. Pois esses artistas irão escrever, eles próprios, textos para o palco. Como dramaturgos, adaptar-se-ão mais facilmente ao gênero das Revistas Musicadas. Luiz Peixoto terá papel fundamental nesse campo, sendo considerado, por muitos estudiosos, como um dos grandes transformadores do gênero na primeira metade do século XX, chegando a escrever centenas de peças.

A menção à existência desses textos criou, de imediato, para mim, uma possibilidade clara e interessante de investigação. E encontrá-los seria uma forma de recuperar um acervo importante para a história do teatro brasileiro e das relações entre artes gráficas e artes cênicas.

Do século início do XX aos anos 1930, o teatro brasileiro contou com a colaboração efetiva de diversos caricaturistas: Julião Machado escreveu um drama, *O Modelo*, uma comédia, *Primo Alvaro*, e alguns *scketes*; Raul Pederneiras teve uma carreira fértil, escrevendo dezenas de peças, entre as quais a maioria foi de revistas teatrais; Luiz Peixoto, como já foi mencionado, seria o mais produtivo dos dramaturgos/caricaturistas, contabilizando centenas de sucessos; Calixto Cordeiro escreveu dois textos: uma comédia, *Podre de Chic*, e um texto de Grand Guignol, *Pierrôs e Colombinas*; J. Carlos escreveu uma única revista Teatral, *É de Outro Mundo*, com música de Ari Barroso. E, finalmente, ainda há o nome de Rubem Gil, que produziu revistas para a "Cia Mulata de Revistas", sendo que, em algumas delas, contou com Pixinguinha como autor musical. Gil também atuaria como um memorialista da caricatura brasileira, biografando as carreiras e fatos da vida de seus companheiros.

Essas informações validaram o potencial da pesquisa. O projeto foi executado objetivando, antes de tudo, uma busca aos textos. Foram pesquisados os acervos da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital Brasileira, Arquivo Nacional, Funarte, Fundação Casa de Rui Barbosa e Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e Instituto Moreira Salles.

A investigação mostrou que muito material se extraviara com o tempo, como aconteceu com os textos de Calixto Cordeiro, que infelizmente não puderam ser encontrados. Algumas peças muito comentadas de Raul Pederneiras, como *A Última do Dudu*, *O Badalo* e *O Rio Civiliza-se*, perderam-se também. Por outro lado, foram encontradas algumas raridades desse autor, como é o caso dos textos manuscritos *Berliques e Berloques* (revista teatral, de 1907) e *O Gaúcho* (burlata, de 1915), que foram recolhidos por mim das estantes da biblioteca da SBAT.

O Acervo da Censura do Arquivo Nacional foi igualmente fundamental para a pesquisa. Parte substancial da história do teatro brasileiro pode ser encontrada nesse acervo. Contudo, no Arquivo, não há peças levadas ao palco antes dos anos 1920. Sabe-se que no início da República a censura já atuava no teatro. Há referências à ação da censura sobre a montagem da revista *O Esfolado* (1904), de Raul Pederneiras, como também encontrei comentários e cortes em vermelho acrescentados ao manuscrito da peça *Berliques e Berloques* (1907). Assim sendo, uma possível conclusão para o fato é que havia censura, mas que o órgão ainda não documentava a ação dos censores. É

fato que a censura teatral do século XIX até 1897 era exercida pelo Conservatório Dramático, órgão regulador mantido pela classe teatral, que viria a ser extinto e substituído pela polícia durante o governo de Prudente de Moraes.

Apesar da falha no acervo, o acesso ao catálogo de peças já demonstrou a riqueza do acervo. O Teatro de Revista é alvo constante da censura dos 1920 até os anos 1940. Há uma grande quantidade títulos registrados. E a instituição possui peças de Pederneiras, Rubem Gil e Luiz Peixoto.

A leitura do material recolhido evidenciou a necessidade de sintetizar ainda mais o tema. Há muito o que dizer e analisar acerca de cada uma das peças encontradas. Nesse sentido, decidi me ater à obra *revisteira* de Raul Pederneiras. Havia a intenção de incluir J.Carlos e Calixto Cordeiro, retomando no teatro a tríade famosa da caricatura do início do século XX, mas, como já foi indicado, as peças de Calixto não foram encontradas e o material da revista de J. Carlos merece ser apresentado em separado.

Objetivamente, o acervo encontrado totalizou onze peças de Raul Pederneiras, que discrimino a seguir: uma mágica, *A Rainha da Noite* (texto manuscrito com muitos trechos ilegíveis), de 1904, escrita em parceria com Assis Pacheco; seis revistas, o *Esfolado* (parte cantada), de 1903, fruto da parceria com Vicente Reis; *Berliques e Berloques*, de 1907, música de Jose Nunes e Pascoal Pereira; *Pega na Chaleira* (parte cantada), revista de 1909, com Ataliba Reis (João Claudio); *Agua no Bico*, de 1921, com J. Praxedes; *Vamos Pintar o Sete* (texto incompleto), de 1922; *Sinal de Alerta*, de 1942; uma burleta, *O Gaúcho*, de 1916, com Luiz Peixoto; a comédia *Chá de Sabugueiro*; o entreato *Amor e Medo*, parceria com Luiz Peixoto; e, finalmente, *Eu Continuo*, adaptação da peça *O Que Eles Querem*, designada como comédia e tragédia, enfocando costumes dos anos 1920 no Brasil.

Assim, optei por trabalhar em especial o acervo de revistas teatrais de Raul Pederneiras, focalizando a análise mais especificamente sobre o texto e a montagem da peça *Berliques e berloques* (1907), terceira incursão do artista no teatro (Raul já havia encenado as revistas *O Esfolado*, de 1903, e *O Badalo*, de 1904). Trata-se de um marco fundamental na carreira do caricaturista, cujo êxito significou a efetiva consagração de Pederneiras no teatro de revista.

Como Julião Machado era português de nascimento, Raul Pederneiras foi o primeiro caricaturista brasileiro a aventurar-se nos palcos do teatro brasileiro. A historiadora Laura Moutinho Nery<sup>2</sup> menciona o fato de Raul Pederneiras ter escrito quarenta peças, dedicando ao palco uma parte importante de vida, e a sua produção dramática disputou, em igualdade de condições, a bilheteria da época com outros autores essencialmente teatrais.

Portanto, no caso de Pederneiras, havia um efetivo engajamento do caricaturista com a cena teatral. Restava averiguar se a dramaturgia produzida por ele era tão original e expressiva quanto sua produção caricatural. Faltava entender o que havia de inédito nos textos do caricaturista e para isso era necessário investigar as similaridades entre os textos teatrais e as charges desse autor, pesquisando os deslizamentos de procedimentos do desenho para o palco e vice-versa.

Conhecer a eclética biografia de Raul Pederneiras (1874-1953) é fundamental para compreensão de sua obra, pois além de caricaturista e dramaturgo foi pintor, poeta, compositor, publicitário, jornalista, professor, advogado e delegado. Artista atuante na passagem do século XIX para o XX, registrou o forte impacto da modernização do Brasil na Primeira República, mais especificamente da regeneração do Rio de Janeiro. À sociedade de base rural recentemente saída da escravidão impôs-se uma modernização à força.

Em sintonia com os novos tempos, houve um grande fomento à imprensa, com uma profusão de revistas ilustradas e jornais diários, em que o humor tinha destacado espaço. Nesse contexto ocorre um estreitamento das ligações entre a imprensa e o palco revisteiro com a entrada em cena de uma geração de jornalistas, entre os quais constam os nomes de Raul Pederneiras, Bastos Tigre, Luiz Peixoto, Humberto de Campos, entre outros.

Quando entra para o teatro em 1903, com a revista *O Esfolado*, Pederneiras já era um caricaturista famoso que distribuía desenhos pelas principais publicações da cidade. A carreira de revistógrafo floresceu principalmente nas duas primeiras décadas do século XX. Nesse sentido era necessário investigar de que maneira o teatro de revista resistiu

---

<sup>2</sup> NERY, Laura Moutinho. *Cenas da vida carioca: Raul Pederneiras e a belle époque do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2000. Dissertação (Mestrado) - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica.

às mudanças na sociedade, e, mais, como o caricaturista se inseria no palco. Portanto, o primeiro capítulo do trabalho trata das transformações do teatro de revista em consonância com as mudanças do país e da cidade, como também apresenta a multifacetada biografia de Raul Pederneiras, destacando sua trajetória na imprensa como caricaturista, seu desenho e seu original modo de lidar com as palavras.

Para a análise do teatro de revista, utilizaram-se, principalmente, os estudos de Flora Sussekind (1986), Fernando Mencarelli (1992), Filomena Chiaradia (2012) e Neyde Veneziano (1996 e 1991).

No que concerne à biografia de Pederneiras, foram empregados, além do clássico estudo de Herman Lima (1963), os trabalhos dos historiadores Nicolau Sevcenko (1985 e 1998) e José Murilo de Carvalho (1987), a pesquisa de Laura Moutinho Nery (2000 e 2010), os estudos sobre a modernidade carioca de Monica Pimenta Velloso (1996, 2000, 2010) e o livro *Raízes do Riso* de Elia Thomé Saliba (2002).

No que concerne especificamente à caricatura, foi fundamental o acesso aos estudos do historiador Ernest Gombrich (1995 e 1999), bem como aos trabalhos de Luiz Guilherme Sodré Teixeira (2005 e 2007), da portuguesa Maria Virgílio Cambraia Lopes (2005 e 2009), dos franceses Jules Champflery (1885) e Bertrand Tilliers (2005), e do americano Will Eisner (1999).

No segundo capítulo foi realizado um estudo sobre o *cômico*, buscando identificar os intercâmbios entre a caricatura, o chiste, e o teatro. Nesse sentido, foram usados principalmente os estudos de Baudelaire (1995 e 2008) sobre a caricatura, a tese de docência de Raul Pederneiras, intitulada *A máscara do riso* (1917), os ensaios do livro *O Riso* (2007), de Henry Bérgson, o estudo de Sigmund Freud (1996) sobre o chiste e o livro de Cleise Furtado Mendes (2008).

Num dos tópicos investigou-se a relação entre o desenho de humor e o teatro nas obras dos caricaturistas Honore Daumier (1808-1879) e Henri Monnier (1799-1877), como também foi apresentada uma série de charges de Pederneiras, nas quais se observou a inserção de elementos teatrais.

No terceiro capítulo é apresentada a análise da dramaturgia revisteira de Pederneiras em três tempos: a) os anos 1900, com *O Esfolado* (1903), parte cantada parceria com Vicente Reis; *Berliques e berloques* (1907) e *Pega na chaleira* (1909), parte cantada

parceria com João Claudio; b) os anos 1920, com *Água no bico*, parceria com J. Praxedes (1921), e *Vamos pintar o sete* (1922); e b) finalmente é apresentada a sua última revista, *Sinal de Alarme*, de 1942.

Foi realizada uma pesquisa no sentido de levantar a fortuna crítica dessas montagens, a qual teve por base cópias de periódicos, como *O Malho* e *Don Quixote*, pertencentes à Associação Brasileira de Imprensa (ABI); sendo consultado também o acervo digital da Hemeroteca Digital Brasileira, na qual foram pesquisadas as publicações *Tagarela* (1902-1904), *Revista da Semana* (1900-1959), *Fon fon!* (1907-1945), *O Rio nu*, (1898-1916), *Careta* (1909-1964), *Jornal do Brasil* (1890-2014), *O País* (1884-1934) e *Gazeta de Notícias* (1880-1949). Vale acrescentar que esse acervo foi de fundamental importância na busca das alusões e referências contingenciais das peças.

Como Raul Pederneiras concebeu a carreira de caricaturista em concomitância com a de dramaturgo, realizou-se a pesquisa buscando os indícios do intercâmbio entre as duas linguagens.

Além das fontes primárias, foram consultados principalmente os livros de Neyde Veneziano (1996 e 1991), Roberto Ruiz (1988), Filomena Chiaradia (2012), Fernando Moncarelli (1992), João Roberto Faria (dir) (2012) e Salvyano Cavalcanti de Paiva (1991) e Flora Sussekind (1986).

## 2-A veloz cidade

Uma cidade em transformação: esta a imagem que se tem do Rio de Janeiro desde que se iniciaram os projetos de reformas nos três últimos decênios do século XIX até o “bota-abaixo” do início do século. Uma cidade onde se representam os principais acontecimentos políticos do Império e de Primeira República; este é o perfil histórico da capital. A Capital: a encenação de um Brasil que se deseja moderno, de uma população que troca seu velho figurino por sapatos e paletós obrigatórios, de uma ansiosa substituição do *naif* pelo puro *chic*.<sup>3</sup>

O parágrafo acima dá início ao ensaio de Flora Sussekind acerca do teatro do maranhense Arthur Azevedo, considerado o principal autor e propagador do teatro de revista no Brasil, entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX. Segundo a autora, a fórmula ligeira da “revista de ano”<sup>4</sup> harmonizou-se, com facilidade, ao contexto dessa “cidade em transformação” que, buscavam varrer marcas de um passado colonial derrubavam morros, demolindo cortiços e rasgando novas avenidas pelo centro do Rio de Janeiro. Tematizando o cotidiano urbano no ritmo veloz da estrutura fragmentada e cheia de mutações da revista teatral, o dramaturgo criava, no teatro, uma cidade fictícia capaz de auxiliar o espectador (cidadão carioca) a assimilar a transformação da antiga corte em uma capital moderna e cosmopolita.

Para Sussekind, Azevedo apresentava, no palco revisteiro, uma “solução ficcional para a perda de referências do habitante desta cidade em transformação” (1986:17). Nesse sentido, a “solução ficcional” da revista de ano só funcionaria até o início do século XX, quando o gênero começou a desinteressar ao público e a perder espaço junto aos empresários teatrais.

A explicação para esse declínio estaria no fato de a cidade, no período pós “bota-abaixo”, já não ser vista como um projeto utópico, mas uma urbe efetivamente

---

<sup>3</sup>SUSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.p. 15.

<sup>4</sup>A revista de ano ou, *revue de fin d'année*, é originária da França; difundindo-se no século XVIII, chegou ao Brasil no século XIX, tendo Artur Azevedo como seu principal autor. O significado do termo está na palavra visitar, ou seja, passar em revista os fatos importantes da cidade: no início de cada ano fazia-se um espetáculo musicado parodiando os acontecimentos do ano anterior. A estrutura dos espetáculos é constituída por numeros musicais e quadros curtos ligados por um tênue enredo.

remodelada. Portanto, criava-se uma realidade sobre a qual não haveria mais o que inventar.

Publicada em 1986 e reconhecida como um marco importante para a história do teatro brasileiro, o trabalho de Flora Sussekind realiza uma análise muito perspicaz e poética sobre a relação entre a obra do dramaturgo e a cidade do Rio de Janeiro. Contudo, a seu raciocínio, é possível acrescentar o fato de as transformações urbanas continuarem ocorrendo, a cidade permanecer se modernizando mesmo num período pós “bota-abaixo”, só que num ritmo mais acelerado. Dessa forma, fica evidente que o teatro de revista continuava apresentando a dita “solução ficcional” ao público carioca, ainda atordoado com as novidades da vida moderna.

Em 1999, Fernando Mencarelli elabora outro importante estudo acerca da obra de Artur Azevedo, no qual destaca a importância da revista a partir do conceito de “cena aberta”:

O olhar em trânsito, panorâmico, do espectador guiado pelo compère, ou seja, também pelas mãos do revisteiro, através de um amplo espectro de assuntos públicos, se caminha em uma direção preestabelecida e para conclusões que refletem a visão do dramaturgo, não deixa de manter um acentuado grau de liberdade, na medida em que foi confrontado com opiniões diversas sobre os fatos, podendo inclusive identifica-se em cena através das observações de algum personagem. O espectador pode chegar à mesma conclusão do autor, mas também pode, mesmo guiado por ele, produzir sua própria leitura. (1999:165)

O pesquisador percebe na forma panorâmica da revista e em sua capacidade de aglutinar diferentes vozes um instrumento democrático, uma espécie de arena de discussão para os fatos da cidade, pois a pluralidade dos personagens e o vínculo estreito com o cotidiano possibilitam que o gênero se constitua numa obra aberta; além disso, Mencarelli também destaca o espírito jornalístico presente no gênero.

A revista de ano nasceu e se desenvolveu quase paralelamente à imprensa diária. Seu caráter jornalístico é muito marcante, tanto na estrutura, quanto na linguagem e na temática. Os jornais e os periódicos eram fontes de inspiração e motivação para a confecção de revistas. A maior parte dos autores do gênero escrevia para a imprensa, como o próprio Arthur Azevedo. (MENCARELLI, 1999:170)

Se já havia o vínculo entre teatro de revista e o jornalismo desde o século XIX, no início do século XX ele será ainda mais estreitado. Nesse sentido, Raul Pederneiras segue a tradição e desponta no palco revisteiro, desenvolvendo importante carreira centrada principalmente nas três primeiras décadas do século XX. Embora muito material tenha

desaparecido, os textos que resistiram ao tempo comprovam que Pederneiras seguiu sua trajetória encenando as alterações que a modernização da cidade causava em seus habitantes.

A estreia do caricaturista no teatro acontece em 1903, no momento contíguo ao início do “bota-abaixo”(1904), com a revista de ano *O Esfolado*, numa conjuntura conturbada, próxima à eclosão da Revolta da Vacina<sup>5</sup>. Nos quadros da peça, o caricaturista apresentou a penúria do homem do povo (esfolado) vivendo à mercê dos decretos presidenciais; de igual forma, deu vida às picaretas regeneradoras responsáveis pelas transformações da cidade, apresentando ainda personagens expulsas do espaço urbano remodelado, como o Zé Leiteiro (que ordenhava sua vaca de porta em porta).

Nas revistas *Berliques e berloques* (1907) e *Pega na Chaleira* (1909), o caricaturista continuou dramatizando as mudanças no espaço urbano, utilizando quadros em que as ruas e becos da cidade entravam em cena como personagens. O mesmo se deu nas revistas da década de 1920, pois a remoção do Morro do Castelo, em 1921, foi assunto de um dos quadros de *Água no Bico*, revista encenada nesse mesmo ano.

Portanto, o Rio de Janeiro se manteve como um misto da Paris tropical e cidade-armadilha,<sup>6</sup> fazendo com que a dramaturgia revisteira do início do século XX sobrevivesse de contradições da cidade ora transformadas em seus temas. Mas, à medida que o ritmo de vida se torna acelerado, o formato da revista de ano também se altera. Como atesta a pesquisadora Filomena Chiaradia, cujo objeto de estudo é a Companhia de Teatro São José do empresário Paschoal Segreto - empresa fundamental para a propagação do chamado teatro ligeiro no início do século XX-, a cidade vivenciava um ritmo de transformações de difícil apreensão e os contrastes entre a tradição e a modernidade seguiam atormentando o cidadão. Desse modo, o cenário mutante da cidade que se regenerava ainda era o principal assunto do teatro de revista.

---

<sup>5</sup>Revolta que ocorre no Rio de Janeiro em novembro de 1904 após o governo instituir a vacina obrigatória da varíola. A medida gerou reações contrárias por parte de algumas lideranças, a exemplo do senador Lauro Sodré. Juntou-se a isso o fato de a população estar sendo expulsa de suas habitações em função do alargamento das ruas e a truculência de agentes de saúde, que invadiam, de forma indistinta e desregrada, os lares cariocas. Foi esse clima que gerou a revolta popular que tomou as ruas da cidade. Ver: CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia da Letras, 1987.

<sup>6</sup>Paris tropical Ver: Sevcenko, Nicolau. "A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio." *História da vida privada no Brasil* 3 (1998):p.21. Cidade –armadilha, ver: Sússekind, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Editora Nova Fronteira, 1986.p. 26.

A fragmentação da cidade, por sua vez, enfatizava o convívio do novo e o velho, o ideal e real, antigo e moderno. Essa especial convivência, característica do momento, revelava a indefinição de rumos, a instabilidade natural depois de várias bruscas mudanças. Perderam-se as referências e a identidade do passado sem que ainda tivessem amadurecidas as do presente. Esse momento de transição e de estranhamento, em que não só o espaço urbano era alterado, mas também os hábitos cotidianos, foi no nosso entender, propiciador de novas estruturas dramáticas que se vinham formando no âmbito do ‘teatro ligeiro’<sup>7</sup>. (CHIARARDIA, 2012: 33)

Assim, diante dessa realidade, fica claro que nos primeiros decênios do século XX o teatro de revista continuava apontando “soluções ficcionais” para um carioca que seguia assombrado com ruas alargadas, construções suntuosas, bondes elétricos, telégrafos, automóveis, enchentes, hidrômetros, máquinas de escrever, telefones, falhas no abastecimento de água, balões, aeroplanos, banhos de mar, cinemas, teatro por sessões, mulheres de cabelos curtos - as muitas inovações e as velhas mazelas enfrentadas pelo carioca no início do século XX.

A diferença era que as mudanças na cidade aconteciam num ritmo muito mais frenético do que as que ocorreram no século XIX. E, se a fórmula original da revista de ano perdia espaço nos palcos teatrais, outra mais fragmentada e ligeira começaria a surgir, pois, aos poucos, as revistas deixaram de ser uma retrospectiva do ano anterior, passando a ser apresentadas o ano inteiro.

Na década de vinte, as mudanças já são uma realidade, com a música e os números de coro feminino sendo valorizados em detrimento da trama que os liga. E o teatro de revista assume o papel de divulgador da música popular brasileira, ajudando a propagar o ritmo quente dos maxixes, sambas e marchas carnavalescas. Segundo Neyde Veneziano (1996:60), o gênero sofreria um abasileiramento gradual, que desembocaria no que a autora chama de “revista carnavalesca”.

A época de ouro das revistas de ano ficara para trás. Um público certo e crescente deixava-se seduzir por um tipo de teatro que chegava a uma estrutura tipicamente brasileira, associando a charge política e o carnaval no mesmo espetáculo, levando esse último para as ruas e bailes, pois a revista cabia agora mais um papel: o de lançadora de êxitos da música popular brasileira. (VENEZIANO, 1996:60)

---

<sup>7</sup> A expressão teatro ligeiro (ou gêneros ligeiros) começou a ser empregada pela crítica jornalística a partir da segunda metade do século XIX quando queria referir-se aos espetáculos de revistas, burletas e vaudevilles, mágicas, etc., considerados sempre em oposição ao que chamava de teatro sério. Para esses críticos, tais gêneros eram formas simplificadas criações, criações não elaboradas, realizadas rapidamente, sem propósitos artísticos mais elevados. (CHIARADIA, 2012:38)

Como escreveu revistas até a década de 1940 do século XX, o caricaturista Raul Pederneiras, como dramaturgo, vivenciou a transformação formal no teatro de revista e, de alguma forma, colaborou nesse “aligeiramento” da cena. É investigando essa leveza que esta pesquisa se constrói, pois Pederneiras circulou entre a página e o palco com um tipo de humor lúdico e desprezioso, mais identificado com a concisão leve do desenho satírico do que com a preocupação com a literatura presente a obra de Artur Azevedo.

Surgido no século XIX, o termo “teatro ligeiro” tinha um sentido pejorativo, pois, embora a ideia da leveza seja bastante aplicável ao ritmo da cena revisteira, o objetivo dessa categorização era o de desqualificar o gênero, tratando-o como menor. A historiadora Mônica Pimenta Velloso reflete sobre esse rebaixamento:

Na tentativa de se ter uma arte séria, confunde-se frequentemente seriedade com rigidez e erudição. O riso aparece, então, como coisa menor e pouco digna, em nítida oposição ao universo intelectual. De “ligeiro” a inofensivo, passando pela irresponsabilidade, pela superficialidade e pela imoralidade o humor tem sido frequentemente desqualificado como forma de expressão social. Um dos argumentos recorrentes nesse discurso é a vinculação imediata e crua do humor com os fatos cotidianos. Daí as categorias de superficialidade, ligeiro e menor que lhe são atribuídas. É como se existisse um saber superior, pairando sobre a realidade acidentada do cotidiano, capaz de ordenar os fatos dando-lhes lógica e sentido. (VELLOSO, 1996: 91)

Em virtude do que foi apresentado, faz-se necessário esclarecer que a palavra “ligeira”, que será empregada ao longo da pesquisa, diz respeito à estrutura do espetáculo (de ritmo veloz) e ao efêmero modo de produção das revistas teatrais do início do século XX. Dessa forma, quando o termo é empregado, não estou me referindo ao valor estético dessas obras e sim ao seu encaminhamento formal. O “aligeiramento” já mencionado diz respeito à transformação na estrutura do espetáculo de revista, à sua agilização sincronizada ao ritmo da vida moderna. Trata-se de uma leveza cultivada no desenho de humor, à medida que esse requer um vínculo estreito com a velocidade dos fatos. Logo, é necessária precisão e sagacidade para improvisar diante uma realidade mutante.

Ao longo da vida, Pederneiras habituou-se a tematizar o cotidiano, captando os assuntos no calor da hora. Ele possuía o atributo do chargista habituado a criar breves narrativas humoradas acerca do noticiário, pois uma charge permitia o leitor pré-visualizar uma

cena do teatro de revista, que podia ser lida como uma proposta de *mise en scène*<sup>8</sup>. Além disso, ainda existiam outros recursos afins aos dois meios, como a tipificação de personagens nos “malandros”, “caipiras” e “mulatas sestrosas” e o uso de personagens alegóricos, como, por exemplo, uma bela jovem representando a República.

No que concerne à linguagem, o caricaturista ficou conhecido como exímio trocadilhista, valendo-se desse recurso nas legendas de suas charges e em suas cenas revisteiras. Consequentemente, recorrendo à expressão do historiador Elias Thomé Saliba (2012:16), os dispositivos do desenho cômico funcionaram como uma espécie de *prêt-à-porter* para as cenas teatrais de Pederneiras. Influenciado pela mensagem concisa, breve e fugaz de suas charges, Pederneiras aventurar-se-ia no palco revisteiro, o qual, por sua vez, também era um espaço efêmero e vivo, capaz de constantemente reelaborar-se no contato direto com o público.

É necessário, também, enfatizar a ligação entre desenho e cena devido ao fato de Pederneiras - e esse é um dado importante em sua biografia - ter construído sua carreira sempre na concomitância entre esses dois meios. Sua obra revisteira foi se formando numa relação muito próxima ao trabalho como caricaturista, pois, desde a estreia em 1903, com a revista *O Esfolado*, até a retirada dos palcos, com *Sinal de Alerta*, em 1942, Pederneiras produziu uma reconhecida carreira de revistógrafo, sem nunca deixar de lado o ofício de caricaturista.

Historiadores como Monica Pimenta Veloso (2010), Beti Rabeti (2007) e Elias Thomé Saliba (2002) mencionam o fato de os caricaturistas da geração de Pederneiras terem se engajado no teatro de revista: alguns nomes da caricatura trabalharam na cenografia, como Crispim do Amaral (1858 a 1911) e Falstaff (s/d); outros escreveram revistas teatrais como Raul Pederneiras (1884 a 1953), Calixto Cordeiro (1877 a 1957), Luiz Peixoto (1889 a 1973) e J. Carlos (1884 a 1950), mas foram poucos os que conseguiram manter carreiras simultâneas de revistógrafo e caricaturista. Luiz Peixoto, por exemplo, outro caricaturista que concebe uma carreira teatral até mais profícua que a de Pederneiras, depois de muitos sucessos no teatro acabou abandonando a caricatura para

---

<sup>8</sup> É importante ressaltar que o desenho de humor pode vincular-se ao teatro mas não é necessariamente teatral, havendo elementos na sua retórica que são especificamente inerentes às artes plásticas, como a linha, a forma e a composição. Portanto, nem todo o desenho de humor é teatral. Um bom exemplo dessa autonomia dos elementos formais está na obra do chargista da revista *New Yorker* Saul Steinberg (1914 a 1999), cujo grafismo simplificado e significativo permite que sua ironia seja lida unicamente pela linha. Ver: SARAIVA, Roberta (Org.), *Saul Steinberg: As aventuras da linha*. Rio de Janeiro: IMS, 2010. Obra disponível em: <http://www.saulsteinbergfoundation.org/>.

dedicar-se exclusivamente ao palco, tornando-se um dos mais importantes autores de revistas e burletas da primeira metade do século XX. Por outro lado, caricaturistas como J. Carlos e Calixto Cordeiro fizeram entradas passageiras pelo teatro: aquele criou uma única revista (*É de outro mundo*, 1930), este criou uma comédia (*Podre de chic*, 1915) e um texto de guignol<sup>9</sup> (*Pierrôs e Colombinas*, 1915). Portanto, entre os seus contemporâneos, Pederneiras é o artista que vivencia com mais intensidade o intercâmbio entre o teatro de revista e a caricatura.<sup>10</sup>

Assim, os costumes, os tipos e fatos importantes da sociedade carioca durante a Primeira República foram registrados tanto no teatro de revista como nas charges e caricaturas de Pederneiras. Foi vivenciando esse estreito vínculo que a dramaturgia revisteira do caricaturista foi criada, tornando obrigatória a análise desta em consonância com sua obra caricatura. Importante observar que, quando deu início a carreira de revistógrafo, Pederneiras já era reconhecido como um dos expoentes da caricatura no Rio de Janeiro, colaborando para os mais importantes jornais e revistas do início do século XX. Por essa razão, antes de adentrar especificamente no teatro do caricaturista, é importante abordar outros aspectos de sua biografia, por que, além da carreira do humorista circulante entre o teatro e a caricatura, esta se revela bem mais vasta e eclética.

## **2.1 Pernas, bigode, chapéu.**

Raul Pederneiras nasceu em 1874, numa família moderna e liberal, fomentadora das artes e da cultura. Aos quinze anos, assistiu à proclamação da República com tal fervor que chegou a se alistar na defesa do novo regime. Ao longo da vida, no entanto, o entusiasmo com a República foi se convertendo em desapontamento.

No livro *Raízes do Riso no Brasil* (1991: 67), Elias Thomé Saliba traça um perfil da história do humor brasileiro no início do século XX. Segundo o historiador, levando-se em conta o conteúdo é possível identificar dois tipos de humor no período que vai do Segundo Império à República Velha: o de “ilusão republicana” e o de “desilusão

---

<sup>9</sup> Texto escrito para fantoches e marionetes que se apresentavam em pequenos teatros na cidade.

<sup>10</sup> Pertencendo à geração anterior a de Pederneiras o escritor Aluizio de Azevedo (irmão de Artur Azevedo) também foi autor de revistas teatrais e caricaturista. Na década de 1930, foi caricaturista Rubem Gil que manteve esse vínculo.

republicana”. O primeiro foi criado por autores como Ângelo Agostini, no século XIX, cujo conteúdo se pautava na campanha abolicionista; o segundo, do início do século XX, foi responsável por captar as incongruências e falhas entre o projeto modernizador do estado republicano e a vida em uma sociedade recentemente saída da escravidão. Pederneiras, então, conhece os dois direcionamentos: na juventude, vivencia a crença na República; na idade adulta, passa a um progressivo desengano com ela.

O caricaturista teve uma sólida formação acadêmica, graduando-se em Direito aos 22 anos. Respeitando a habilidade para o desenho que demonstrava desde criança, cursou também a Escola Nacional de Belas Artes. O diploma de Bacharel permitiu que trabalhasse como delegado de polícia no governo Campos Sales. Mais tarde, em 1906, tornou-se professor de Direito Internacional da Universidade do Brasil. Como docente, lecionou também anatomia artística na Escola Nacional de Belas Artes. Nos anos de 1930, um decreto de Getúlio Vargas o impediu de acumular os dois cargos. Assim, optou pela cátedra na escola de Direito. No entanto, mesmo sem proventos, continuou lecionando na Escola de Belas Artes.

Todas as descrições biográficas sobre Raul Pederneiras<sup>11</sup> ressaltam o seu caráter múltiplo e a capacidade de trabalhar simultaneamente em várias áreas, pois, além de caricaturista, advogado e dramaturgo, foi ainda pintor, poeta, compositor, publicitário, editor de jornais e criador de protótipos de brinquedos infantis. Mas, além das inúmeras atividades profissionais, o artista também ficou conhecido como boêmio, visto que era assíduo frequentador dos cafés da cidade. Viveu entre o universo descontraído dos teatros, cafés e redações e a sisudez ativa da academia e dos tribunais.

Para o escritor Humberto de Campos, Raul foi um “bacharel que degenerou em caricaturista”<sup>12</sup>:

A dedicação simultânea às atividades jornalísticas, publicitárias, literárias e teatrais era relativamente comum na geração de Raul. Mas a coexistência do intelectual boêmio e do ativo acadêmico foi uma combinação menos usual. Dessa aproximação entre os dois polos que dominaram o cenário cultural do Rio de Janeiro no início da República – um irreverente e outro grave – resulta a especificidade da narrativa de Raul.

---

<sup>11</sup> Ver: LIMA, Herman. História da caricatura no Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.4vol. e NERY, Laura Moutinho. Cenas da vida carioca: Raul Pederneiras e a belle époque do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Dissertação (Mestrado) - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica.

<sup>12</sup> Ver: NERY, Laura. Nostalgia e novidade: estratégias do humor gráfico em Raul Pederneiras. In: LUSTOSA, Isabel. *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 227.

O modo como o humorista leu e fixou a experiência modernizadora, associada ao momento de consolidação do modelo republicano brasileiro, tem, assim, a ambivalência como principal marca. As experiências vividas por ele migram pelos diferentes cenários, criando uma dicção particular: os tipos que povoaram as cenas das peças teatrais e revistas de ano não estavam distantes dos bonecos espalhados nos periódicos cariocas. As caricaturas dos tipos marginais, bem como os termos consignados no dicionário de gíria, surgem simultaneamente da observação do delegado de polícia e da *flanerie* do boêmio. (NERY, 2000:25)

A aparência de Pederneiras tinha algo de cômico: magro e altíssimo, usava um farto bigode em ponta e chapéus de abas largas. Outro humorista contemporâneo, o gaúcho Aparício Torelly, mais conhecido como o Barão de Itararé, definia Pederneiras em três palavras: “pernas, bigode e chapéu”<sup>13</sup>. A roupa era basicamente um terno escuro e, a despeito das modas, manteve essa aparência a vida toda; a opção por um figurino original, que distinguia sua figura, foi uma de suas marcas, tornando-o muito caricaturado pelos amigos. J. Carlos e Calixto Cordeiro desenharam-no em imagens que se assemelham a um misto de Don Quixote e Salvador Dalí.

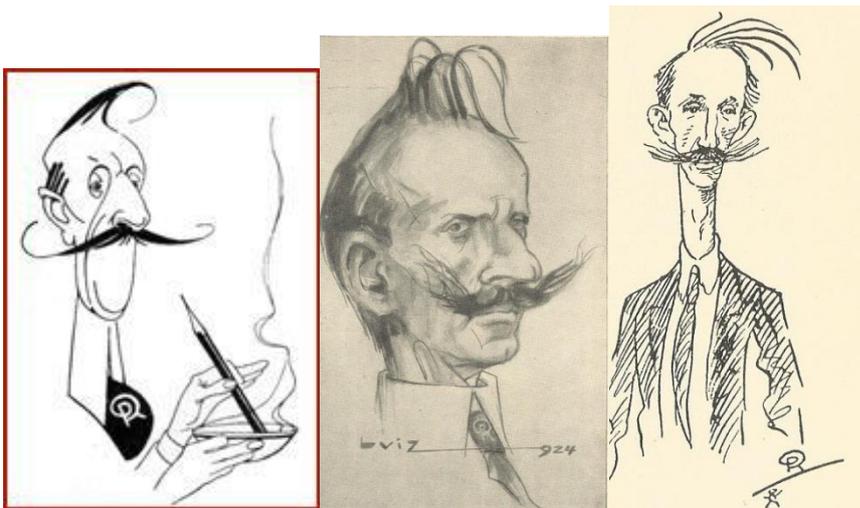


Figura 1. Da esquerda para direita: Raul Pederneiras desenhado por J. Carlos, Luiz Peixoto (carvão) e autocaricatura<sup>14</sup>

Outro fato importante da biografia de Pederneiras era a sua surdez.<sup>15</sup> O caricaturista

<sup>13</sup>FIGUEIREDO, Claudio. *Entre sem bater: a vida de Aparicio Torelly, o Barão de Itararé*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

<sup>14</sup> LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. 4 vols. vol 3. p.1199. TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. *Sentidos do humor, trapanças da razão: a charge*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2005. p. 25.

<sup>15</sup> NERY, Laura Moutinho. *Cenas da vida carioca: Raul Pederneiras e a belle époque do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2000. Dissertação (Mestrado) - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica. p. 25.

perdeu a audição na infância, recuperando um pouco dela na juventude e voltando a perdê-la gradativamente na idade adulta. Com o tempo, aprendeu a ler os lábios. Brincando com o próprio defeito, dizia que desenhava “de ouvido”. Ainda que a surdez não atrapalhasse o seu trabalho como desenhista, a deficiência não o impedia de exercer as demais atividades nas quais a audição era extremamente importante. Criou textos para o teatro musicado, foi um exímio criador de trocadilhos e elaborou um glossário de gírias recolhidas das camadas populares da cidade. Não seria um exagero dizer que Pederneiras foi um surdo com uma imensa capacidade de audição.

Em 1919, Raul Pederneiras casou-se com Wanda<sup>16</sup>, jovem romena oriunda dos coros do teatro de revista. A união organizou um pouco a vida boêmia do caricaturista, porque a esposa se ocupou de organizar a obra do marido. Após a morte dela, em 1938, Pederneiras ainda viveu quinze anos; o casal não teve filhos.

Na vida de Pederneiras, a concomitância entre espaços díspares como a advocacia, o jornalismo e o teatro rendeu frutos para a profissionalização nessas categorias, já que se valeu de sua formação como bacharel em Direito para orientar a criação de entidades de classe para os jornalistas e os autores de teatro.

Foi fundador e presidente, por duas vezes (de 1915 a 1917 e de 1920 a 1926), da Associação Brasileira de Imprensa (ABI); em suas gestões, a instituição ganhou personalidade jurídica. Lutou pela construção de uma sede para a associação e pela construção de um retiro para os jornalistas.

Foi também um dos fundadores e ativo colaborador dos conselhos da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), acompanhado de Bastos Tigre, Chiquinha Gonzaga, Viriato Correia, Oduvaldo Viana, Julião Machado, Coelho Neto, Luiz Peixoto e muitos outros. O objetivo do grupo era dar efetividade ao conceito de propriedade literária, registrando e concedendo aos autores de teatro garantias sobre suas obras. Naquele momento, a classe não contava com garantias legais e a prática dos empresários teatrais era pagar valores ínfimos aos autores. Além disso e da demanda econômica, ainda havia o fato de os empresários mexerem nos textos originais visando à bilheteria. Com a criação da SBAT, os autores passaram a ter mais ingerência sobre suas obras e a conquistar percentuais nas bilheterias dos teatros. O fato de Pederneiras

---

<sup>16</sup> Não foram encontradas referências ao sobrenome de solteira de Wanda, que nos registros após o casamento é sempre nomeada como Wanda Pederneiras.

ter sido um atuante bacharel em Direito certamente o facilitou na construção da defesa do direito autoral na entidade, sobre cuja criação comentou:

Era necessário, antes de tudo, aperfeiçoar as leis, complementando as garantias à propriedade literária, pois só o que estava no código civil não bastava. Impunha-se a fundação de uma sociedade, nos moldes das que existiam no estrangeiro e que, através de convênios ou contratos de reciprocidade, pudessem representar as demais, no Brasil. (PEDERNEIRAS, 1917, apud NERY,2000:64)

Quanto às assinaturas e pseudônimos, o caricaturista os variou bastante ao longo da vida. Nos artigos escritos, usou João Scena, “Oscar”, “J.”, “Luar”; no desenho também empregou várias firmas como “O.I.S.” (letras justapostas formando um monograma, onde se lia a exclamação: Oh, yes!), “Xisto”, “Pan” e “Raiz” (marca da parceria com Luiz Peixoto). Além disso, por um certo tempo usou o próprio nome. Também trabalhou simplesmente com um “R”; e, finalmente, permaneceu usando a imagem mais conhecida, que era o cruzamento das letras R e P. Sua marca também foi vinculada à imagem de “pequeno vira-lata” que desenhava junto à assinatura.



**Figura 2** Assinatura mais usada. Recorte em charge do Álbum *Cenas da Vida Carioca*(1935), ABI e Charge de Raiz (parceria com Luiz Peixoto) *Revista da Semana* HCB. V.3.p.1197.



Figura 3. Capa da *Fon-Fon!* 29/08/1908. Hemeroteca Digital da BN<sup>17</sup> e charge assinada por Pan na revista *Sans Dessous*. 4/11/1909. ABI.

“Entre os intelectuais humoristas, é inusitada a recorrência aos pseudônimos, seja como tentativa de estabelecer limites entre o homem sério e o humorista, códigos de solidariedade, proteção contra a censura, seja como forma de multiplicar seus escritos no mercado. Assim, o humorista está sempre por trás de um personagem que remete a outro infinitamente. (Velloso, 1996. p. 75)”<sup>18</sup>

No caso de Pederneiras, o recurso do pseudônimo possibilitava multiplicar-se nas publicações onde trabalhou, vivenciando personagens diversos. No *Tagarela*, assinava os desenhos com o “Raul” e os textos assinava com o “Luar”. Nas *Revista da Semana* e *Fon-fon!*, variou sua assinatura ora empregando “O.I.S.”, ora o cruzamento das letras “R e P”. No caso das revistas eróticas, ocultava-se na assinatura “Pan”. A marca RAIZ era o resultado da parceria com Luiz Peixoto (1889-1973), com quem fazia dupla na *Revista da Semana*, sendo a assinatura composta pela metade dos nomes de cada um.

A família Pederneiras contou com mais duas outras personagens de peso na vida cultural carioca da virada do século: o poeta simbolista Mario Pederneiras (1868 -1915) e o jornalista e revistógrafo Oscar Pederneiras (1860-1890).

Mario Pederneiras é lembrado pela obra vinculada ao simbolismo e pela paixão pelo Rio de Janeiro, inspiração para muitos de seus poemas. Essa influência certamente

<sup>17</sup> Revista *Fon-Fon!* 29.08.1908, Hemeroteca digital brasileira. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/fonfon/fonfon\\_1908/fonfon\\_1908\\_021.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1908/fonfon_1908_021.pdf)

<sup>18</sup>VELLOSO, Monica Pimenta, *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996. p.75.

motivou o jovem Raul a também experimentar a poesia, levando-o a publicar três livros com seus versos: *Com licença: versos humorísticos* (1898), *Versos* (1900) e *Musa Travessa: Ruma de rimas sem rumo* (1936). A facilidade para as rimas também foi fundamental para a criação de trocadilhos, quadrinhas de propaganda e textos de teatro de revista.

Quanto às ilustrações, Raul Pederneiras criou várias imagens marcantes. A proximidade com o irmão poeta Mário Pederneiras deu a ele oportunidade de ilustrar seus livros, criar caricaturas e anúncios para a revista *Fon-Fon!* (1907-1945) - dirigida por Mário em parceria com o crítico de arte Gonzaga Duque e o jornalista Lima Campos. A publicação, verdadeiro ícone do modernismo carioca, trazia no nome a onomatopeia da buzina de um automóvel, símbolo máximo do ritmo acelerado da vida moderna. O letreiro da capa, também criado por Raul, apresentava a arrancada de um luxuoso conversível, tendo ao volante um paramentado chofer, enquanto no banco traseiro um senhor elegante segura a cartola para não perdê-la. A autoria dessa imagem comprova a importância do artista na modernização da cultura carioca.

Como veremos a seguir, as revistas ilustradas por ele operaram como importante canal de consolidação da vida moderna, propagando novos gostos e um novo ritmo para a vida na cidade.



Figura 4. Letreiro da revista *Fon-fon!* Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira BN.<sup>19</sup>

<sup>19</sup>Letreiro revista *Fon Fon!* Hemeroteca Digital Brasileira. BN.Disponível : em:<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?bib=259063&PagFis=1551>

Oscar Pederneiras, irmão mais velho de Raul, embora tenha desenvolvido uma carreira curta, foi bem sucedido no teatro de revista. Tal fato deve ter influenciado seu jovem irmão, pois, em seus breves três anos de carreira teatral, Oscar Pederneiras escreveu e montou quatro revistas de sucesso: *Zé Caipora* (1887), *O Boulevard da Imprensa* (1888), *Bendegó* (1889) e *O Sarrilho* (1890), com as quais conseguiu disputar o público com os consagrados Arthur Azevedo e Moreira Sampaio e deixou uma marca pela originalidade de sua cena revisteira. Segundo Neyde Veneziano, a peça *O Boulevard da Imprensa* antecipava em trinta anos o gênero da revista carnavalesca:

No ano seguinte, 1888, no dia 2 de abril, estreava no Recreio o maior êxito de Oscar Pederneiras, “O Boulevard da Imprensa”, a primeira revista realmente carnavalesca, antecipando em trinta anos a grande mania nacional em matéria de teatro musicado. A exemplo do que acontecia nas duas revistas ibéricas, surgiam em cena as primeiras ruas da cidade, como a Rua do Ouvidor, a do Sacramento, a Primeiro de Março, a Larga, a da Quitanda, a Conceição e a São Jorge. Exibiam-se grupos de capoeiras que infestavam a cidade como os Guaimuns, os Nagoas e Conceição da Marinha. A grande diferença, no entanto, estava nas partituras musicais que não tinham a ver com os ritmos espanholados, mas com o Carnaval brasileiro que, aos poucos, espantava o Entrudo e, principalmente, na ideia de como colocar, como centro da ação, os Democráticos, o Fenianos e os Tenentes do Diabo. Oscar Pederneiras, que percebeu não haver nada mais envolvente que o Carnaval brasileiro, cometia um ato histórico e entusiasmava a plateia. (VENEZYANO,1996:61)

Raul, assim como o irmão Oscar, valeu-se das ruas da cidade e de capoeiristas nas cenas *Berliques e berloques* (1907) e *Pega na chaleira* (1909), sendo que nessa última também deu vida aos clubes carnavalescos. Logo, em virtude do que foi mencionado sobre Oscar, não parece incorreto afirmar que a familiaridade do jovem Raul com seu irmão mais velho, ora autor de teatro de revistas, contribuiu para o seu envolvimento com os palcos cheios de artifícios espetaculares, malícia e belas atrizes, acentuado pelo fato de Pederneiras ter-se casado com uma jovem oriunda dos coros do teatro de revista.

Entre suas outras inúmeras produções, o caricaturista também escreveu livros teóricos, destacando-se dentre eles uma tese sobre o riso e a fisionomia humana, denominada *A máscara do riso* (1917). Na esfera do Direito, escreveu o tratado *Direito Internacional Compendiado* (1961) e *Nomantologia* (1933); elaborou *Geringonça Carioca* (1922), um dicionário de gírias recolhidas dos universos marginais da cidade do Rio de Janeiro e um manual denominado *Lições de Caricatura* (1946). Na edição de *Geringonça*

*Carioca* de 1946, adverte-se como sendo “do mesmo autor, ainda em preparo”, os textos *Sobre a Perna. Prosa coxa e rimas túbias* e *Feira de Cal em Burgos*.

Ao longo da vida, Pederneiras realizou duas exposições de seus trabalhos; a primeira, em 1926, no Liceu de Artes e Ofícios, e a segunda, em 1948, no Salão dos Humoristas no Teatro Municipal. Na comemoração do centenário da abertura dos portos - a Exposição Nacional de 1908 -, realizou a cenografia do Pavilhão do Teatro, obtendo medalha de ouro pelo feito. Também foi premiado com medalha de prata no Salão Nacional de Belas Artes, de 1917, por um busto de Ruy Barbosa.

## 2.2 Na era da reprodutibilidade

Raul Pederneiras integrou a geração que, nos primeiros anos do século XX se profissionalizou no jornalismo brasileiro, estando entre os primeiros a incorporar o novo contingente de colaboradores de uma imprensa modernizada, de cunho empresarial e alinhada às mais recentes inovações tecnológicas. Uma das principais *instituições* da Primeira República, a imprensa foi não só um importante meio de sustento para literatos e artistas, como também palco do surgimento de gêneros inovadores, como a reportagem e a crônica, que incorporaram em sua linguagem a velocidade e a síntese características dos novos tempos. (NERY, 2011 221)

A obra caricatural de Pederneiras se insere no surto de revistas e jornais surgidos no início do século XX. O período monárquico testemunhou uma profusão de publicações ilustradas, nas quais se realizou uma incisiva campanha abolicionista e republicana, cujos expoentes do desenho satírico do período foram o alemão Henrique Fleiuss, o italiano Ângelo Agostini e o português Rafael Bordallo Pinheiro. A Abolição da Escravatura (1888) e a Proclamação da República (1889) mudaram o perfil de nossa imprensa.

Sobre essa época, durante os governos ditatoriais de Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto, assistiu-se ao desaparecimento das revistas ilustradas; no lugar das antigas publicações, surgiram alguns jornais diários. O retorno das revistas só ocorreu posteriormente, a partir de 1894, durante os governos civis de Prudente de Morais e Campos Sales. Num primeiro momento, aparecem as revistas *O Mercúrio* (1898), *A Máscara* (1889), *João Minhoca* (1901) e a primeira versão da revista *Dom Quixote* (1895 a 1903), ora dirigida por Ângelo Agostini, que teria uma segunda edição sob a direção de Bastos Tigre (1917 a 1927). Na sequência, novas publicações despontam,

como *O Malho* (1902), *Revista da Semana* (1900), *Fon-Fon* (1907), *Careta* (1908), *Para Todos* (1918) e *Tagarela* (1902).

As transformações tecnológicas impulsionaram a imprensa que começou a assumir um caráter industrial. Nas ilustrações, passou-se do uso da litografia (gravura em pedra) à técnica da zincografia (impressão usando lâminas de zinco que possibilitava o uso da cor) e da fotografia, que foi introduzida na imprensa brasileira a partir de 1900, na *Revista da Semana*.

O início do século também testemunhou a introdução das máquinas rotativas nas redações dos jornais, acelerando a reprodutibilidade das publicações<sup>20</sup>.

É durante o período da Primeira República que se inicia, mesmo que em bases precárias, o processo da moderna comunicação de massa no Brasil. As revistas desempenham aí papel estratégico e de grande impacto social. Articuladas à vida cotidiana, elas terão uma capacidade de intervenção bem mais rápida e eficaz (...). (VELLOSO, 2010: 43)

Foi colaborando intensamente para essas “obras em movimento” (VELLOSO, 2010: 43) que o grupo de Pederneiras ganhou fama na imprensa carioca, conquistando, conseqüentemente, considerável espaço nas revistas, notadamente pelo fato de a fotografia ser um meio de reprodução dispendioso. Nesse contexto, nas redações das revistas, os caricaturistas se responsabilizavam pelas charges, propagandas e vinhetas, além de ilustrarem os artigos. Portanto, a Primeira República representou um momento de fomento para a imprensa humorística. Além de documentar os contrastes naturais de uma sociedade que se modernizava à força, o traço dos humoristas ajudava a incrementar a crescente reprodutibilidade dos jornais e revistas ocasionada pela introdução de máquinas rotativas.

As revistas humorísticas tinham lugar de destaque na imprensa acompanhando a própria valorização do gênero caricatura na virada do século. As charges davam prestígio aos jornais que, por sua vez, ampliavam mais e mais o espaço dado aos desenhistas em suas páginas. O surgimento desses periódicos refletiu a demanda e o fato de algumas publicações serem dirigidas pelos caricaturistas é mais uma comprovação dessa tendência. (NERY, 2000: 46)

---

<sup>20</sup> Ver: TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. O Traço como texto: a história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930. Disponível em: [http://www.casarui Barbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/ozFCRB\\_LuizGuilhermeSodreTeixeira\\_A\\_historia\\_da\\_charge.pdf](http://www.casarui Barbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/ozFCRB_LuizGuilhermeSodreTeixeira_A_historia_da_charge.pdf)

Raul Pederneiras está à frente de duas revistas humorísticas: O *Tagarela* (1902 a 1904) e *O Malho* (1902). Além da caricatura, ocupava-se de todas as funções como crônicas, ilustrações, editoração, anúncios e até mesmo a tipografia. E foi no semanário humorístico *Tagarela* (1902 a 1904) que se formou a famosa tríade da caricatura brasileira do início de século XX.

Herman Lima (1963), Isabel Lustosa (1989) e Luiz Guilherme Sodré Teixeira (2001) consideram o grupo formado por Pederneiras, Calixto Cordeiro e J. Carlos como um divisor de águas da caricatura brasileira, tanto na forma quanto no conteúdo de seus trabalhos. Quando deu início à sua carreira no *Tagarela* pelas mãos de Raul, J. Carlos fez o seguinte relato:

Falar com Raul, que era uma das grandes figuras da época, era uma grande honra. Mas receber do mestre uma folha de papel e tinta para fazer um desenho era um desses acontecimentos que, do dia para noite, transtornam a vida da gente. Meus amigos passaram a cochichar e me apontar na rua: - Aquele é o rapaz que falou com o Raul. <sup>21</sup>

Sobre o a importância dessa tríade o historiador Pedro Calmon observa:

Com Raul a caricatura se nacionaliza. Formou com Calixto e J. Carlos a insigne trindade da garatuja brasileira. Até que Calixto e Raul começassem a encher com seus bonecos a imprensa ilustrada, essa arte humorística andara no Rio de Janeiro em mãos estrangeiras, ou, secundária e pobre imitava sem lustres os mestres franceses. Foram eles que lhe deram autonomia, originalidade, fibra e graça: em três estilos distintos resplandeceu o gênio risonho do desenho. (Lima, 1963:1012. vol 3)

Embora o elogio do historiador Pedro Calmon tenha procedência no fato de Pederneiras ter inaugurado a primeira geração de artistas brasileiros num meio dominado por estrangeiros, como o português Julião Machado e o italiano Ângelo Agostini, sabe-se que sua caricatura teve decisiva influência francesa. Pederneiras admirava a caricatura francesa, principalmente o desenho de Caran D'Ache. (1858 -1909)<sup>22</sup>

A trajetória de Raul Pederneiras como caricaturista iniciou-se no jornal *Mercúrio*, onde trabalhou com o caricaturista português Julião Machado, outro nome importante de

---

<sup>21</sup> Ver: LOREDANO, Cassio. *O Bonde e a Linha*. São Paulo Ed. Capivara. 2002. p. 26.

<sup>22</sup> Caricaturista de origem russa que trabalhou na França da virada dos séculos (XIX\_XX) . Pseudônimo de Emmanuel Poire. Desenhou para os periodicos *le Chat noir*, *Le Tout-Paris*, *La Vie militaire*, *la Caricature*, *le Journal*.

nossa imprensa, cuja influência foi fundamental na obra de Pederneiras. Nas páginas de *O Mercúrio*, criou anúncios belíssimos, numa estética próxima ao estilo *Art Nouveau*.<sup>23</sup>

Rapidamente o traço de Pederneiras ganhou fama, como ressalta o crítico Gonzaga Duque:

Em verdade, não sei de caricaturista aqui feito, aqui nascido espontaneamente que com tanta rapidez se popularizasse! (...) Nenhum obteve sucesso mais franco, mais inesperado e, poderia dizer, mais duradouro, que Raul Pederneiras. (1929:236)

O sucesso levou o lápis de Pederneiras a ser solicitado em toda parte. Na sequência de *O Mercúrio*, vieram *O Malho*, *Fon-Fon*, *Tagarela*, *Don Quixote*, *Gazetade Noticias*, *Jornal do Brasil* e *Revista da Semana*, *O País*, *Correio da Manhã*, *A Noite* e *O Globo*. Suas charges também apareceram em *A Máscara*, *O Avanço*, *A Comédia*, *A Avenida*, *A Bruxa*, *Sans Dessous*, *O Rio Nu*, *Kosmos*, *O Teatro*, *Jornal de Notícias* (da Bahia), *Província* (do Recife), *O Século* e *A Rua*. Na *Revista da Semana*, trabalhou desde a primeira publicação, em 1900, até 1948.

Boa parte da sua imensa produção caricatural foi selecionada pela esposa Vanda Pederneiras em dois álbuns intitulados *Cenas da vida carioca* (1924 e 1935)<sup>24</sup>, coletados principalmente nas páginas da *Revista da Semana*, periódico em que o artista trabalhou por mais tempo (de 1900 a 1948). A publicação dos álbuns foi realizada nas oficinas gráficas do *Jornal do Brasil*.

Portanto, Pederneiras construiu sua carreira vivenciando a intensificação da reprodutibilidade no interior das redações. Valendo-se do humor e da caricatura, ele contribuía para as publicações, fazendo com que atraíssem uma quantidade cada vez maior de leitores. Numa cidade onde a maioria da população era de analfabetos (NERY, 2001: 98), o registro da caricatura era fundamental, pois agilizava muito a comunicação com o público.

---

<sup>23</sup> Movimento artístico característico da virada do final do século XIX, que congregou pintores arquitetos e artesãos cujo objetivo era produzir uma estética decorativa e artesanal baseada em elementos orgânicos, como Gustav Klimt (Austria), Charles Rennie Mackintosh (Inglaterra), Alphonse Mucha (Tchecoslováquia). ASLIN, Elizabeth. *The aesthetic movement: Prelude to art nouveau*. London: Elek, 1969.

<sup>24</sup>PEDERNEIRAS, Raul. Álbum: *Cenas da vida carioca*, Rio de Janeiro: Oficinas do Jornal do Brasil, 1924 e PEDERNEIRAS, Raul. Álbum: *Cenas da vida carioca*, Rio de Janeiro: Oficinas do Jornal do Brasil, 1935.

Tal fato pode ser ilustrado pela charge de Pederneiras publicada na capa da revista *O Malho*, de 29 de agosto de 1903. A imagem mostra uma prática comum e reveladora da importância do desenho cômico nessa época: a leitura coletiva. A cena apresenta um grupo de matutos (alguns desdentados) rindo e debruçados sobre a revista. A retórica simples e atraente do desenho gráfico seduzia públicos de todas as classes, sendo acessível a todos.

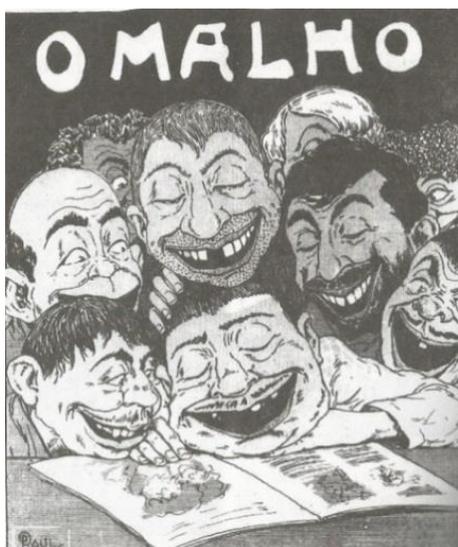


Figura 5 *O Malho*, 1903. ABI.

### 2.3 A imprensa como espetáculo: Conferências Humorísticas

Além da efetiva entrada no palco como dramaturgo, Raul Pederneiras também ficou conhecido por outra categoria de espetáculo difundida na primeira década do século XX. Nesse momento a cidade vivenciava a moda das conferências de literatos, nas quais autores como Coelho Neto e Olavo Bilac proferiam palestras para plateias seletas da elite da cidade, tratando de literatura e assuntos culturais dos mais diversos. Não tardou para que alguns humoristas aproveitassem o momento para quebrar a solenidade desses eventos, lançando, em 1907, por iniciativa de João Foca, uma nova modalidade de espetáculo: a conferência humorística.

A Conferência da *Fon-fon!* foge à vulgaridade do ramerrão. Primeiro será num teatro; no elegante teatro Palace. Depois, como vai ser humorística e ilustrada, empregará três personagens: o *causer* e dois desenhistas que irão ilustrando com grandes caricaturas os tipos que aquele for descrevendo, no seu falar esfuziante de verve e de espírito. (VELLOSO, 1996: 66)

Na primeira de uma série de espetáculos, o *causer* (paramentado com luvas e óculos) era o chofer do automóvel conversível da revista *Fon-fon!* (símbolo máximo da velocidade) e os hábeis caricaturistas eram Raul Pederneiras e Calixto Cordeiro. O tema, “os tipos cariocas” era apresentado em linguagem ágil e rápida pela voz do motorista, acompanhada pelo traço veloz dos desenhistas.

Sobre a capacidade de desenhar de Pederneiras o crítico Gonzaga Duque observou:

A caricatura (...) sai-lhe espontânea, surge inesperadamente de seu lápis, completada num jato como se a mão copiasse automaticamente o que está na visão interior do artista. (DUQUE, 1929: 238)

Os espetáculos híbridos, misturando a narração e o desenho instantâneo, foram apresentados por todo o país, tendo também a participação de outros humoristas como J. Carlos, Luiz Peixoto e Bastos Tigre. Como se vê, esses caricaturistas conseguiam desenhar na velocidade da fala do palestrante, executando o traço em público diante de grandes plateias. O resultado era uma espécie de comédia ilustrada criada por jornalistas.

O sucesso imediato das conferências conduziu o grupo a realizar *tournées* por todo o país, levando a caricatura viva por toda parte.

Esse imaginário que se constrói sobre o sentido do humor e a figura do humorista deixa entrever outra questão: a teatralização. Frequentemente o humorista apresentava-se como ator, dramatizando algumas conquistas da modernidade. É nesse sentido, por exemplo, que concebe a imprensa como espetáculo a ser encenado nos palcos teatrais. (VELLOSO, 1996: 63)

A experiência permitiu que esses artistas desfrutassem da relação direta com o público, pois a atividade também continha o potencial gregário que a atividade teatral demanda, ou seja, era uma atividade coletiva, que acontecia em teatros e salões, no contato direto com o público.

Mais do que nunca se fazia presente a ideia da imprensa como espetáculo a ser encenado pelos jornalistas-atores. Em 1907 a revista *Fonfon!* já aparecia como personagem, contracenando com os caricaturistas Raul e Kalixto, mas agora os jornalistas também se apresentavam como atores da modernidade. (VELLOSO, 1996: 70)

De alguma forma, a capacidade de improviso acompanhou a obra de Pederneiras, impondo-se também em outras áreas mais ligadas à palavra, como é o caso do trocadilho. Criar trocadilhos era uma de suas habilidades, sendo outra referência marcante na biografia do caricaturista.

Assim, em julho de 1907, momento da sua primeira conferência humorística, Raul Pederneiras já possuía uma incipiente mas reconhecida carreira de revistógrafo. Já levava ao palco do teatro Recreio Dramático seu terceiro texto, a revista *Berliques e berloques*, cuja montagem significou sua consagração como autor de revistas. Portanto, nessa data Pederneiras vivenciava a experiência do palco nas duas instâncias: apresentando-se nas conferências e escrevendo para outros atores.

As imagens de plateias lotadas atestavam a popularidade das conferências e o interesse ativo do público sobre o que era mostrado no tablado.



Figura 6. *Fon-Fon!* 1918. Hemeroteca digital brasileira, BN.<sup>25</sup>

## 2.4 Sem intenção de vanguarda

No momento em que pesquisava essas fontes literárias, chamou-me particular atenção o livro de caricaturas de Raul Pederneiras, *Cenas da vida carioca*, publicado em 1924. De modo geral, essas caricaturas registraram o impacto da modernidade sobre a cidade, desestruturando e modificando hábitos, costumes e tipos populares. Essa fonte foi extremamente sugestiva e me fez

<sup>25</sup> *Fon-fon!* Hemeroteca digital brasileira. BN. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?bib=259063&PagFis=31072>

repensar os próprios rumos de minha pesquisa sobre a cidade do Rio de Janeiro. A partir daí, pude reavaliar a importância das fontes iconográficas na reconstituição histórica.

Os traços das caricaturas de Raul Pederneiras pareceram-me tão expressivos como os escritos de Lima Barreto e de João do Rio. Outra linguagem baseada na dimensão visual apresentava-se como fonte de informação extremamente rica para se resgatar a história do dia a dia da cidade. (VELLOSO,1996: 16)

No estudo *Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e quixotes*, publicado em 1996, a historiadora Monica Pimenta Velloso atribui a Raul Pederneiras um lugar de notória importância, não só pela qualidade de suas caricaturas, mas também pela biografia *sui generis* que o possibilitou conjugar atividades díspares, sem abrir mão de desfrutar da vida boêmia da *belle époque* carioca.

Em sua análise, Velloso se atém aos caricaturistas e escritores cariocas das primeiras décadas do século XX, geração à qual pertenceram Julião Machado (1863-1930), Calixto Cordeiro (1877-1957), J.Carlos (1884-1950), Bastos Tigre (1882-1957), Emílio de Menezes (1866-1918), Luiz Peixoto (1889-1973), José do Patrocínio Filho (1885-1929), João do Rio (1881-1921), Lima Barreto (1881-1922) e tantos outros.

Sem fazer distinção valorativa entre caricaturistas e escritores e designando o grupo como “intelectuais humoristas”, a pesquisadora reconhece na produção e no modo de vida desses artistas elementos para identificá-los numa vertente alternativa ao modernismo paulista de 1922. Segundo a historiadora, o modernismo carioca não se constituiu como movimento organizado nos moldes da vanguarda paulista, mas sim como um acontecimento espontâneo nas redações das revistas ilustradas, bem como nos teatros, nas ruas da cidade e na vida boêmia dos cafés.

Portanto, se privilegiei como objeto de reflexão alguns dos intelectuais boêmios foi porque eles iam manter presente, ao longo de quase três décadas, um retrato do Brasil inspirado no humor e na sátira. O humor é um dos sinais mais expressivos da modernidade carioca, funcionando como polo unificador e de identidade intelectual. Por seu caráter de impacto, condensação de formas, ilustração do cotidiano e agilidade na comunicação, apresenta-se como uma linguagem amplamente identificada com as demandas da modernidade. (VELLOSO,1996: 41)

Como já dito antes, paralelo à capacidade de ilustrar o cotidiano com a eficiente agilidade do humor, Raul Pederneiras também foi um conhecido boêmio. Assim, no caso do caricaturista e de seus companheiros de geração, a perspectiva do boêmio incorporou-se à criação. Tratava-se de um comportamento que permitia identificá-lo ao conceito de “*flâneur* baudelairiano”, definido e defendido pelo cronista João do Rio:

“Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem”. (2008:31)

De alguma forma, o *flaneur* vê a modernidade por uma perspectiva mais positiva, captando na velocidade da vida sua “beleza de circunstância”<sup>26</sup>. Nesse sentido, é compreensível o fato de Baudelaire valorizar a arte da caricatura por sua natureza efêmera, volátil. Logo, uma pesquisa sobre a caricatura sem referência ao poeta francês seria incompleta, uma vez que o mesmo foi reconhecido defensor e propagador da técnica, vista de forma pejorativa no universo das Belas Artes.

Baudelaire foi o primeiro a reconhecer a caricatura como um gênero; mais ainda, como um fenômeno estético essencial para o homem moderno. No ensaio *O pintor da vida moderna*<sup>27</sup>, publicado em 1889 e inspirado pelo caricaturista Constantin Guys, ele reconhece nesse artista o homem das multidões, a expressão própria da modernidade. O artista da caricatura é aquele capaz de “absorver o fantástico real de vida”<sup>28</sup>.

É sob esse olhar particular do *flaneur* que Pederneiras capta o espírito da vida carioca nas primeiras décadas do século XX. O espírito boêmio e observador o acompanharam a vida toda. Como Baudelaire e João do Rio, Pederneiras também era um amante das ruas, um homem dotado de sabedoria para decifrar a alma dessas veredas da vida urbana. Além do ambiente do teatro de revista, também era assíduo frequentador dos cafés da cidade. Era nas trocas e observações da vida noturna que se forjavam instrumentos de difusão de opinião e propagação de ideias.

Os cafés se apresentam como o local onde os intelectuais conseguem exercer a criatividade, dando vazão a sua sensibilidade artística, tão sacrificada no horário do trabalho público. Além do mais nesse local é que se travam relações de amizade, efetuando-se os contatos sociais. É na roda dos cafés que Bastos Tigre convida Lima Barreto para colaborar nas revistas *O Diabo* e *Quinzena Alegre*, possivelmente é lá que Lima é convidado a colaborar na revista *Tagarela* (Barbosa, F. A., 1959:128) É No *Papagaio* que se criam as legendas das caricaturas que no dia seguinte aparecem no jornais e revistas. É lá também que se improvisam e circulam rapidamente os trocadilhos e desafios entre Raul Pederneiras e Kalixto. (VELLOSO,1996:47)

No caso dos intelectuais, os cafés faziam parte de sua rotina, criando-se portanto uma familiaridade com o lugar. Instituição forte da *Belle Époque* carioca, nas mesas desses espaços era encontrada a nata da intelectualidade, como pode ser comprovado pelas crônicas de Luiz Edmundo:

---

<sup>26</sup>BAUDELAIRE, Charles, *O pintor da vida moderna*. In: *Poesia e prosa*: volume único / Charles Baudelaire (Organizada por Ivo Barroso). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p.29.

<sup>27</sup> BAUDELAIRE, Charles, 1995. Idem.

<sup>28</sup>Idem.

O café, pelos dias que correm, é apenas um vulgaríssimo lugar onde, em geral, entramos para consumir e de onde, rapidamente, logo depois, saímos sem a menor preocupação de pouso ou de demora. Não era, entanto, assim, o café, no começo do século, o amável botequim que precedeu ao surto de remodelação da cidade, meio casa de família, meio grêmio, meio escritório, sempre cheio, ponto agradável de reunião e de palestra, onde recebíamos recados, cartas, cartões, telegramas, embrulhos, os amigos, os conhecidos e até credores! Daí a intimidade verdadeiramente doméstica que se estabelecia entre frequentadores e empregados, que acabavam sabendo da nossa vida, como nos mesmos. (EDMUNDO, 1987: 575)

Tal citação se refere ao Café ‘Papagaio’, onde foram criadas as revistas *O Mercúrio* (1889), *O Malho* (1902), *Tagarela* (1902). Dali saíam os cordões carnavalescos cujas trovas eram compostas por Raul, Emilio de Menezes e Bastos Tigre (NERY, 2000: 59). A experiência dessa vida noturna na boêmia dos cafés identificava esses intelectuais como transgressores da vida organizada pela cidade regenerada e civilizada.

De fato, os primeiros anos do século foram marcados pelo combate sem trégua à cidade noturna, que insistia em sobreviver ao ideal de harmonia e civilização da *belle époque*. Raul Pederneiras ajudou a promover uma diluição simbólica desta distinção concreta entre espaços físicos-sociais e, desse modo, exerceu sua crítica. Os calungas talvez facilitassem a compreensão dessa realidade social complexa que teimava em atravessar as frestas da cidade-fachada (NERY, 2000: 59).

Na charge *Vida Noturna* (Figura 8), Pederneiras se vale do recurso das sombrinhas (desenho das silhuetas) para apresentar o ambiente movimentado e exuberante dessa cidade noturna. A habilidade em criar silhuetas é uma das características que notabilizaram o caricaturista, que com ela retratou grupos e práticas urbanas. Valendo-se de silhuetas o caricaturista mostra uma realidade que conhecia “de ouvido”. O olhar do boêmio *flâneur* recolhe da noite carioca a música dançante dos cafés, as brigas, os guardas em ronda, os namorados, a jogatina, o ambiente teatral, os gatunos, enfim, uma amostra dessa realidade pulsante e vivaz da cidade boêmia, sua “beleza de circunstância”, em imagens instantâneas.



onde havia uma troca entre músicos populares e intelectuais humoristas, como Pixinguinha e Sinhô. Esse contato gerou canções históricas e peças de teatro de revista. Foi assim que Raul Pederneiras encontrou alguns de seus parceiros no teatro, como Paulino Sacramento e Paraguaçu.

Assim, foi na produção desses intelectuais boêmios que a historiadora enxergou a criação de um modernismo carioca. Conforme Velloso (1996: 51), a produção desses boêmios merece uma reavaliação que enfatize o papel que exerceram na propagação cultural; foi usando a imprensa e o humor que apresentaram um Rio de Janeiro insistentemente negado pela ordem republicana. As caricaturas, crônicas, músicas, conferências humorísticas e o teatro de revista continham conteúdo crítico revestido por ousadas formas, pouco reconhecidas enquanto expressões de valor artístico e literário.

Usando a revista *Don Quixote* como principal suporte para sua argumentação, a historiadora cria dois conceitos para designar os intelectuais humoristas: turunas e quixotes. Turuna é uma gíria que designa um malandro valente, presente na marginalidade da cidade. Já o quixote é identificado ao lendário personagem de Cervantes, ou seja, trata-se de um nobre aventureiro romântico, que vive fora do seu tempo. Segundo a historiadora, no processo de intermediação entre a cultura popular e a erudita, com os humoristas brasileiros oscilando entre esses dois papéis: em alguns momentos agem como turunas, em outros como quixotes.

Por sua vez, Laura Nery (2000: 115-116), retomando a história do pensamento acerca do modernismo brasileiro, questiona o papel que ocupa a geração de Pederneiras nas obras críticas de Alceu Amoroso Lima (*Contribuição à História do Modernismo*, 1939) e Alfredo Bosi (*História Concisa da Literatura Brasileira*, 1970). Esses autores classificam como geração pré-moderna a geração de escritores atuantes entre 1900 e 1920. Nela incluem Lima Barreto, Euclides da Cunha, Graça Aranha e Monteiro Lobato, estando, portanto, na perspectiva do encaminhamento para o modernismo de 1922, que seria, esse sim, um movimento relevante para a cultura brasileira.

Para Laura Nery, os caricaturistas também se incluem na produção do grupo designado como pré-moderno, visto que suas obras foram tão importantes e transformadoras quanto as dos protagonistas da Semana de 1922. Conforme a autora, trata-se de obras que dão conta das tensões sofridas pela sociedade brasileira, obras que se ocupam das noções de cultura, nação e cidadania e que também inovam, do ponto de vista estético.

A questão nos interessa de perto, pois o ambiente de literatos e jornalistas era o mesmo frequentado por Raul Pederneiras e outros artistas do traço. De certa forma, sua produção e a de seus contemporâneos seria igualmente estigmatizadas como algo antiquado, no sentido anterior ao modernismo, ou seja, desprovido de caráter inovador, literário e, sobretudo, nacional que o grupo paulista de 1922 imprimiu ao seu movimento. (...) Nesse caso, Raul foi um dos mais ativos produtores do período, mantendo-se sempre atento às alterações de comportamento e ao impacto dos fenômenos nos hábitos locais, como veremos adiante. Assim o rótulo pré-moderno não responde a uma verificação mais cuidadosa também no campo da caricatura e merece uma revisão, do mesmo modo que ocorre quanto à produção literária do período. (2000:116.)

Portanto, por esse viés, não seria incorreto dizer que Pederneiras está na linha de frente no processo de construção da modernidade carioca, pois a maioria de suas criações resultava do intercâmbio entre as culturas erudita e popular, sendo a convivência entre esses universos fundamental em sua obra. Além disso, atuava em papéis diversos nessa modernidade, haja vista que era autor de caricaturas, de poesias, de crônicas e de peças de teatro, além de atuar no contato direto com o público nas chamadas Conferências Humorísticas.

Por outro lado, havia dificuldades entre os humoristas e as instituições ligadas à alta cultura, como a Academia Brasileira de Letras,<sup>29</sup> que os marginalizava. Contudo, Pederneiras foi, sobretudo, um humorista que reagiu aos fatos de seu tempo, expandindo sua verve satírica pouco agressiva, mas inventiva e jocosa no teatro, nos jornais e revistas.

Por ocasião do centenário do nascimento de Pederneiras, o poeta Carlos Drummond de Andrade escreve sobre o caricaturista no *Jornal do Brasil*:

(...) isso ele foi acima de tudo, refletindo uma fase da vida brasileira hoje quase perdida em fumaça. Seus trocadilhos não fariam sucesso, no sofisticado humorismo de hoje, mas sua vingança está nisto: a poesia mais avançada aderiu ao *jeu de mots* e brinca de unir, desunir, fundir palavras e significados – exatamente o que ele fazia nas legendas de caricaturas, sem a intenção de vanguarda, para simples entretenimento do homem, que chegava cansado do trabalho e queria repousar a cuca na leitura do jornal em cadeira de balanço. (DRUMMOND, 1974).<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Velloso, Mônica Pimenta. "Falas da cidade: conflitos e negociações em torno da identidade cultural no Rio de Janeiro." *Art Cultura* 7.11 (2005). Disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1393>

<sup>30</sup> DRUMMOND, Carlos. In *Jornal do Brasil*. 15 de agosto 1974. Apud NERY, Laura Moutinho. *Cenas da vida carioca: Raul Pederneiras e a belle époque do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2000. Dissertação (Mestrado) Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica. p.30.

Embora o texto possua um tom um tanto depreciativo, desqualificando o humor do caricaturista em relação ao humor dos anos 1970, de alguma forma o poeta mineiro reconhece a importância dos *jeu de mots* “pedernerianos”, pois o talento para o trocadilho foi um dos dispositivos marcantes do seu arsenal que o humorista empregou em legendas de charges e no teatro de revistas. Embora seja uma apreciação pouco abonadora da obra de um artista tão eclético e criativo, Drummond percebe em Pederneiras a espontaneidade do um criador que concebe sua obra sem abrir mão do lúdico. E foi impulsionado pelo prazer de unir e desunir palavras e significados que o caricaturista foi capaz de elaborar ousadias formais reconhecidas nas vanguardas da segunda metade do século XX.

Os intelectuais cariocas que dão ênfase às ruas enquanto canal de sociabilidade, e mesmo de aprendizagem, refutam, ao mesmo tempo, a ideia de um movimento literário organizado. É provável que essa negação tenha a ver com uma imagem indesejada da literatura, associada à vida oficial e burocrática. No imaginário desses intelectuais, a ideia de um projeto remetia a sua institucionalização, o que significa perda de originalidade e sobretudo comprometimento. É nessa perspectiva que eles preferem falar da descoberta da cidade, de seus lugares e de seus tipos como ponto de partida para uma reflexão mais ampla. (VELLOSO, 1996: 29)

Como atesta Monica Velloso, a obra de Pederneiras, assim como a de quase todos os humoristas intelectuais de seu tempo, constrói-se de forma independente, sem o compromisso expresso em movimento artístico organizado, sem levantar bandeiras. Pois, embora tenha se aproximado do grupo simbolista, do qual um dos expoentes era seu irmão Mário, sua obra foi criada nas redações e no palco do teatro de revista, espaços que demandavam a imediata aprovação do público. Seu objetivo era o sorriso do leitor e a gargalhada coletiva das plateias da cidade. Nesse sentido, trata-se de uma obra inserida na reprodutibilidade, concebida no curso das grandes tiragens dos jornais e do movimento apressado das bilheterias teatrais.

É indubitável o fato de que Pederneiras pertence a uma geração de autores que pensam a cidade e, por extensão, pensam o país através de sua vivência nas suas ruas e nas redações. Portanto, o que fica claro é que ele cria seus desenhos, crônicas, textos teatrais, poemas e trocadilhos sem a ambição de criar a grande obra de arte, sem a pretensão de produzir algo de absolutamente novo e autêntico. Esse descompromisso em relação a um projeto estético específico, de alguma maneira, permitiu que sua obra

fosse concebida com liberdade. Nesse sentido, pode-se associar uma máxima do Manifesto Antropofágico à obra de Pederneiras: “A alegria é a prova dos nove”.<sup>31</sup>

## 2. 5 Caricatura

Os jornais modernos dispensam seus programas. Não tracemos, portanto, frases nem estabeleçamos planos. Apenas respondamos à pergunta; - Um jornal diário de caricaturas? – Sim. Por que não? Que é ao certo a caricatura? Os etimologistas variam nesse assunto. A regra geral é admitir que a palavra vem do italiano, com significação de carregar.

Na caricatura, carregam-se os traços, carregam-se as linhas e dá-se ao desenho o ar grosseiro, capaz de fazer rir. Latinos já usavam a caricatura, conquanto não tivessem o vocábulo. Um emérito dicionarista diz a propósito da caricatura: “*Pictura quoe aliquem ridendo propinat*”.

Ora, se pois, na caricatura se faz um arremedo ridículo do objeto desenhado, nos perguntamos aos amáveis leitores: - Não é da caricatura a fase atual? Temos uma caricatura de Poder, uma caricatura de Parlamento, uma caricatura de oposição, uma caricatura de Força Pública, uma caricatura de Justiça, uma caricatura de ensino, uma caricatura de finanças, uma caricatura de dinheiro, porque nosso dinheiro é uma mentira em papel: “ao portador desta se pagará etc.” Somos, portanto, uma caricatura de país. É ou não compreensível um jornal diário daquilo o que nos fazemos em todos os nossos gestos? Não se assustem, pois, os amigos. Nada de mais necessário do que um diário de caricaturas. E nem se espantem se nos virem transformados, dentro de algum tempo em diário oficial... Acreditem que não deitamos fogo à casa!<sup>32</sup>

O texto acima é extraído do editorial de *A Caricatura*, pequeno jornal de existência efêmera inteiramente dedicado ao desenho satírico que funcionou em 1913. A ironia do narrador justifica a conjuntura conturbada do governo Hermes da Fonseca<sup>33</sup> (1910 a 1914), como também responde a algumas questões acerca da natureza e origem da caricatura. Exatamente como é dito ali, “caricare”, do italiano, significa carregar, no sentido de exagerar, como quando a empregamos em “carregar nas tintas”. Na verdade, esse termo (caricatura) surge no período Barroco (final do século XVI e início do XVII), na Itália, mais precisamente na cidade de Bolonha, no ateliê de pintores que possuíam reconhecido talento, como os irmãos Carracci (Annibale e Agostino), criadores de uma academia de Belas Artes.

---

<sup>31</sup>Teles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Vol. 6. Editora Vozes, 1972.

<sup>32</sup> *A Caricatura- Diário Independente*. Rio de Janeiro, 5/4/1913. Acervo ABI.

<sup>33</sup> Segundo Isabel Lustosa, o quadriênio de Hermes da Fonseca foi um período pródigo para o traço dos caricaturistas. Além da Revolta da Chibata (1910), a ascendência do senador Pinheiro Machado sobre o presidente era um assunto muito explorado pelos chargistas assim como o casamento de Hermes da Fonseca com a jovem (trinta anos mais jovem) Nair de Tefé. LUSTOSA, Isabel. *Histórias de Presidentes: a República no Catete*. Ed Agir: Rio de Janeiro. 2008. p 95.

Trata-se, então, de uma forma de representação na qual um elemento grotesco se incorpora ao retrato ou a simples representação do real; é uma deformação que diz algo sobre quem ou sobre o que é retratado. A técnica da caricatura é fascinante por produzir um efeito cômico na imagem do sujeito fictício, a partir de distorções que costumam torná-lo, curiosamente, mais semelhante ao modelo.

Para o historiador Ernest Gombrich (1995:289-311), a técnica é incorporada ao trabalho dos artistas do século XVI como fruto da experimentação no campo das expressões fisionômicas. O autor constata que esses artistas elaboravam, através do ensaio e do erro, esquemas próprios de representação. O método de carregar ou simplificar alguns aspectos do retratado, a fim de produzir um efeito grotesco, é fruto desses ensaios.

Era comum, nesses primórdios, usar equivalências entre as fisionomias humanas e as de animais. Esse tipo de zombaria ganharia, mais tarde, adeptos muito importantes como Pier Leone Ghezzi e Gianlorenzo Bernini. Com o tempo, a técnica se disseminaria e o “divertimento” usando expressões fisionômicas popularizar-se-ia no continente europeu.

O suíço Rodolphe Topffer (1799-1846) é um nome importante na história da caricatura; a ele Gombrich (1995:298) credita o prenúncio do que hoje denominamos história em quadrinhos. Em seu ensaio, *Essay de Physiognomie*, Topffer criou um método simplificado de desenho caricatural, baseado num esquema de traços básicos que permitia a qualquer um desenhar. Nesse esquema concebeu dois tipos de traços: os traços permanentes, que indicam o caráter do retratado e os traços não permanentes ligados à emoção. Partindo do esquema de Topffer, o historiador Gombfich (1995:311) concebeu o conceito de “chaves mínimas de representação.” Nesse sentido, percebemos aqui a que o termo caricatura não se vincula somente ao exagero, mas também à capacidade de condensação das imagens.

Como fez Topffer, Raul Pederneiras também elaborou um esquema de criação da caricatura: *Lições de Caricatura* (1934). Nesse manual, o autor sistematiza vários procedimentos formais, demonstrando destreza em lidar com as etapas de criação do desenho cômico. São exemplos detalhistas que apresentam traços permanentes e expressões ligadas às emoções. Diferente do método de Topffer, o de Pederneiras é

mais realista e tradicional, indo além das ditas “chaves mínimas”, trabalhando em um esquema formal identificado aos dos artistas do século XVI<sup>34</sup>.

Por sua vez, o historiador francês Michel Melot (1975: 9), autor de importante pesquisa acerca de Honore Daumier (1808- 1879), percebe como qualidade do caricaturista a capacidade de operar uma “condensação icônica”, ou seja, criar metáforas visuais contendo ideias elaboradas em imagens muito simples.

Em outra observação interessante, Gombrich nota que a caricatura cria uma “semelhança na dessemelhança” (1995: 300). Para o historiador Luiz Guilherme Sodré Teixeira (2005:92), a caricatura de fisionomia produz um “duplo” do sujeito representado; sua função é intensificar uma singularidade do modelo, apresentando-a com humor. Assim, pela técnica, é possível perceber o orelhudo, o narigudo, o barrigudo e assim por diante.

Hoje a caricatura é uma das categorias do desenho de humor. No Brasil, Cassio Loredano<sup>35</sup> e os irmãos Paulo e Chico Caruso<sup>36</sup> são exemplos de caricaturistas contemporâneos que exageram nos traços de seus modelos, de forma a torná-los grotescos, mas semelhantes ao real.

Já Herman Lima define a caricatura de fisionomia como *portrait-charge* (1963: 671). Aumentar o topete do presidente Itamar Franco e valorizar a proeminência dos dentes incisivos do jogador de futebol Ronaldinho Gaúcho são alguns exemplos de uso da técnica da caricatura.

Haveria, com o tempo, uma ampliação da significação do termo, partindo da pessoa para o fato. Basta notarmos, nesse sentido, algum verbete recente de dicionário para perceber como o senso comum absorveu a expressão. No dicionário *Antônio Houaiss*<sup>37</sup>, por exemplo, lê-se: “desenho de pessoa ou de fato que, pelas deformações obtidas por

---

<sup>34</sup> No século XVI os artistas elaboravam esquemas para representar fisionomia, movimento e perspectiva. Ver em: GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad. Raúl de Sá Barbosa. 3. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

Pederneiras também é autor do ensaio sobre a fisionomia ridente: PEDERNEIRAS, Raul. *A máscara do riso; ensaios de anatomofisiologia artística*. Oficinas Gráficas do Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 1917.

<sup>35</sup> Caricaturista do caderno *Prosa e Verso* do Jornal *O Globo*, Cassio Loredano é também um pesquisador da obra do caricaturista J. Carlos.

<sup>36</sup> Francisco Caruso é chargista do jornal *O Globo* e irmão gêmeo de Paulo Caruso, chargista da revista *Época* e do programa *Roda Viva*, da TV Cultura.

<sup>37</sup> HOUAISS, Antônio, and Mauro de Salles VILLAR. *Dicionário Houaiss Eletrônico*. Versão monousuário 3 (2009).

um traço cheio de exageros, apresenta-se como forma de expressão grotesca ou jocosa” (Houaiss, 2009). Essa ampliação é compreensível à medida que a caricatura, ainda para alguns estudiosos, é o termo genérico para desenho de humor, tratando-se da técnica que originou outras formas de desenho satírico.<sup>38</sup>

Champfleury (1820 - 1889)<sup>39</sup>, crítico de arte francês, criador de uma longa pesquisa sobre a caricatura da Antiguidade ao século XIX, definia a caricatura como o “grito do cidadão”. Chamando atenção para o vínculo estreito da caricatura com seus leitores, o francês ressaltava a agressividade como característica fundamental de um caricaturista. (CHAMPFLEURY, 1885: 7)<sup>40</sup>

Champfleury e o brasileiro Herman Lima pensam a caricatura como um desenho com potencial crítico, ou seja, uma imagem que traduz um julgamento sobre um indivíduo, uma classe, ou uma instituição, não precisando ser necessariamente cômica. Segundo Herman Lima, a caricatura tem função de caracterizar ao extremo o objeto caricaturado. A ideia é sublinhar algum gesto, tentando captar, na figura, algo que o estudioso chama de “instante-tipo” (1963: 7). Lima cita, nesse sentido, uma frase atribuída ao pintor Ingres: “É preciso caracterizar até a caricatura”. (1963: 8)

Entre as definições apresentadas por Herman Lima (1963: 7), merece destaque a do professor italiano Lionello Venturi,<sup>41</sup> que associa o aparecimento do vocábulo caricatura ao termo *giuoco*, cujo significado em italiano é “brincadeira”.

Igualmente relacionando o termo ao divertimento, a pesquisadora Emmanuelle Hénin<sup>42</sup> (2003: 19) verifica que o termo caricatura, surgido no atelier dos irmãos Carracci, é derivado de uma brincadeira, um jogo de adivinhação entre os artistas que traçavam o retrato jocoso de seus convidados.

---

<sup>38</sup> Laura Nery desenvolve uma aprofundada pesquisa em torno da origem e da história do termo caricatura em sua tese: NERY, Laura Moutinho. *A caricatura: microcosmo da questão da arte na modernidade*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro, 2006 - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica.

<sup>39</sup> CHAMPFLEURY, Jules, *Histoire de la caricature moderne par CHAMPFLEURY*. Paris E. Dentu, 1885. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205641c>

<sup>40</sup> Idem.

<sup>41</sup> Idem. p. 7.

<sup>42</sup> Hénin, Emmanuelle. *Ut pictura theatrum: théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*. No. 23. Librairie Droz, 2003. Apud: LOPES, Maria Virgílio Cambraia. *Rafael Bordalo Pinheiro imagens e memórias de teatro: um estudo sobre a teatralidade na iconografia bordaliana*. (2009) Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa. p. 14.

Fica claro, portanto, que a prática da caricatura retira o modelo da objetividade racional da representação mimética e abre espaço para as ambivalências jocosas das representações de humor. Assim, verifica-se que o termo aciona um aspecto lúdico nas representações, um prazer que o caricaturista desenvolve ao acentuar ou sintetizar aspectos do retratado.

O historiador Luiz Guilherme Sodré Teixeira (2005:18) chama atenção para a importância do conteúdo lúdico e transgressor da caricatura dentro de uma redação de jornal, pois, embora a caricatura seja uma expressão de conteúdo crítico, num editorial de jornal, por exemplo, o desenho de humor contrasta com a seriedade normativa do discurso jornalístico, funcionando como uma travessura capaz de quebrar o tédio do noticiário diário. Pois, por natureza, as representações humorísticas são ambivalentes e capazes de dissolver a suposta objetividade racional do noticiário.<sup>43</sup>

O historiador francês Bertrand Tillier (2005) também analisa a estreita ligação da caricatura com a política, destacando o poder derrisório do desenho satírico na história francesa. Das gravuras satíricas de Jean-Louis David (1793) às ousadas charges de Georges Wolinski e Jean Cabut no semanário *Charlie Hebdo*, Tillier reflete sobre a carga (charge) usada pelos caricaturistas na criação de suas imagens, verificando que os mesmos oscilam entre dois direcionamentos contraditórios: o naturalismo necessário ao reconhecimento do público e a expressividade deformadora que torna seus desenhos risíveis. O autor chama atenção para o fato de que a noção de “carga”, presente no termo caricatura, que também se aplica ao termo “charge” oriundo do verbo *charger* (carregar), abrange o sentido de peso, exagero e relevo, mas também incorpora o significado de armamento, munição. Portanto, é investigando o poder de fogo do desenho satírico que o historiador move sua pesquisa, ressaltando o fato de os caricaturistas usarem a arma lúdica do humor para dessacralizar a seriedade protocolar das lideranças políticas.

Para Annie Duprat (1999), (2002) a caricatura é um registro importantíssimo para a história. A historiadora francesa investiga como a imagem caricatural atua na criação da opinião pública sobre um determinado assunto, ou seja, como o desenho satírico reflete o senso comum.

---

<sup>43</sup> TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. *Op. cit. Sentidos do humor, trapaças da razão: a charge*. Rio de Janeiro: Ed. Casa de Rui Barbosa, 2005. p.18

Em seu trajeto de consolidação e difusão, a caricatura sofreria ainda inúmeras mutações e apropriações, das quais resultariam diversas outras formas de expressão plástica. Grosso modo, três gêneros de desenho gráfico são derivados diretos da caricatura: a charge, o cartum e os quadrinhos (TEIXEIRA, 2005). A charge (RAMOS, 2911:25) designa um desenho no qual o foco principal é uma situação ou um determinado fato recente, podendo incorporar algum texto ao conteúdo da imagem. Já a cartum é um desenho gráfico que intercala texto (na forma de balão ou legenda) e se vale de temas gerais não vinculados ao noticiário. Finalmente, os quadrinhos são narrativas maiores e sequenciadas em vários quadros (no formato mínimo de uma página), nas quais se incorpora texto (em formato de balões ou não) e cujo tema não precisa ser, também, o cotidiano. São classificados usualmente pelos temas que abordam como: super-heróis, personagens infantis, ficção científica, humor, erotismo, entre outros.

Fica claro, portanto, o fato de charge e caricatura serem representações atreladas diretamente ao cotidiano ou ao noticiário jornalístico dentro dos quais recolhem o material para sua sátira. Portanto, são meios de expressão que reivindicam verossimilhança.

Por outro lado, no caso específico das charges, as personagens não precisam ser necessariamente reais. No enquadramento de uma charge, por exemplo, também entram tipos representativos de categorias sociais, como o malandro, o caipira, a grã-fina, personagens que, embora ficcionais, incorporam posição/classe social, como é o caso do Zé Povo<sup>44</sup>, representação caricatural do brasileiro de classe baixa cuja imagem foi utilizada pela maioria dos caricaturistas da *Belle époque*.

Portanto, o processo de criação do desenho cômico não só envolve a singularização de personagens na caricatura pessoal, mas também a sintetização de outras em tipos sociais de uma cidade, ou de uma sociedade.

Raul Pederneiras, Calixto Cordeiro, J. Carlos e muitos outros artistas do início do século XX foram considerados, no seu tempo, sobretudo caricaturistas, embora produzissem outras formas de desenho e charges, utilizando inclusive a técnica dos quadrinhos. A produção deles parecia ir, pois, além dessa classificação que lhes foi atribuída. Assim,

---

<sup>44</sup> Personagem originário do “Zé-povinho” do caricaturista português Rafael Bordalo Pinheiro, símbolo eterno do português humilde que inspirou os caricaturistas brasileiros a criarem o “Zé-povo” brasileiro.

será utilizado o termo caricatura, de uma forma genérica, quando se fizer referência à produção desses artistas.

## 2.6. O traço

Herman Lima (1963) e Laura Nery (2000) reconhecem no traço de Pederneiras a influência da caricatura francesa, principalmente dos nomes de Caran D’Ache e Henri Gerbault<sup>45</sup>, cuja obra chega ao país por meio das revistas *Le Rire* e *Assiete au Beurre*, trazidas pelas mãos de Rafael Bordalo Pinheiro e Julião Machado.

A caricatura da era republicana diferiu da sua antecessora, cujos representantes ilustres foram Angelo Agostini, Max Fleuiss e Rafael Bordalo Pinheiro, perdendo em virulência e ganhando na elegância e leveza do traço, inspirada no estilo dos desenhistas franceses do fim do século. Contudo, jamais deixou de ser um gênero associado à denúncia, à crítica perspicaz, ao comentário social e político afiado. (2000:13)

Além dos franceses, Pederneiras também foi influenciado por Julião Machado (com quem trabalhou em *O Mercúrio* entre 1890 e 1899), que se destacava pela técnica da litografia e pelo uso da cor. Lima (1963: 963) considerava a obra do português o marco inicial da modernização da caricatura brasileira; já Luiz Guilherme Sodré Teixeira (2001) acredita que, a partir de Machado, deu-se o primeiro passo para um abrasileiramento da nossa charge. O português misturava várias técnicas de impressão em um mesmo desenho, introduzia belíssimos grafismos e vinhetas decorativas e possuía um traço mais limpo do que seus antecessores.

Como atesta Nery (2000), Pederneiras apresenta um desenho com traço mais simplificado que os caricaturistas do Império; seu desenho é mais enxuto que o de seus antecessores, pois, assim como aconteceu no teatro, de alguma forma, as transformações culturais da sociedade terão um rebatimento no desenho gráfico.

A ausência de preocupação com a síntese gráfica e a prolixidade de uma linguagem linear são características marcantes das charges da Monarquia. Essa “quadrinização” da charge – na verdade sinal da “imaturidade” de sua estrutura narrativa- corresponde à própria “imaturidade” da sociedade em assimilar linguagens que não se expressem através de textos, uma cultura pouco habituada a discursos articulados por imagens. (TEIXEIRA, 2001:12)

---

<sup>45</sup> Henri Gerbault (1863-1930) Chargista e ilustrador, trabalhou em *Le rire*.

Segundo Luiz Guilherme Teixeira (2001:12), os caricaturistas do século XIX tendiam a criar imagens sincronizadas no tempo e no espaço, produzindo narrativas sequenciadas, combinadas a volumosos textos. O processo está presente nos procedimentos formais da maioria dos caricaturistas da Monarquia, em cujas charges se percebe a dificuldade de assumir o desenho como linguagem independente do texto. Como a imagem não se basta, os acontecimentos precisam ser narrados passo a passo, pela explicação da palavra, em um processo denominado “quadrinização”.

Portanto, em relação a seus predecessores, as charges criadas por Raul Pederneiras são mais sintéticas, com textos mais curtos; algumas são legendadas por breves trocadilhos, em outras um título explica todo o conteúdo apresentado. Trata-se de um momento em que a literatura também experimenta formas mais concisas, como a crônica, pois se destina a um cidadão cheio de novas atribuições cuja vida se pauta pela velocidade dos meios de comunicação de massa; trata-se de um leitor de “recepção distraída” (SUSSEKIND, 1987: 92), que se adapta mais facilmente às formas sintéticas de texto como a caricatura, a crônica e a quadrinha publicitária.

Como já visto, a caricatura de Pederneiras é fruto do novo surto de publicações que aconteceram no início do século XX. E a caricatura, na maioria dessas publicações, recebe um espaço de destaque, quase sempre na capa.

Para o quadrinista americano Will Eisner (1999), o principal desafio do desenhista gráfico é o de capturar e reter o olhar fugidio do leitor das cidades. A mensagem expressiva e concisa da caricatura é importantíssima em um contexto em que o tempo é matéria de luxo na luta diária do trabalho e dos transportes públicos. Reiterando essa ideia, o historiador Ernest Gombrich<sup>46</sup> (1999: 123) ressalta a relevância da qualidade tópica do desenho de humor. O leitor lança um olhar para uma charge e imediatamente compreende a intenção do artista. Portanto, o fomento do desenho de humor nas revistas ilustradas se explica pelo fato de o gênero atingir com mais facilidade o leitor de vida atribulada e “olhar distraído” da grande cidade.

Quanto à forma, o desenho de Pederneiras é menos ousado do que serão os de seus companheiros de geração, como Calixto Cordeiro e J. Carlos. Assim, enquanto Calixto é reconhecido como um experimentador da forma em movimento e das perspectivas

---

<sup>46</sup> GOMBRICH, E. H. O arsenal do cartunista. In: *Meditações sobre um cavalinho de pau*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 1999.

inusitadas e J. Carlos é notabilizado como o autor que estiliza o próprio traço num encaminhamento formal próximo à estética *Art Déco*<sup>47</sup>, Pederneiras mantém-se muito vinculado ao desenho tradicional naturalista.

Percorrendo-se as coleções de revistas nas quais tenha colaborado – e são bem dizer quase todas que apareceram no Rio, nestas cinco décadas, é fácil de observar que não seria por deficiências que o desenho de Raul se conservou teimosamente preso a determinadas formulas tradicionalistas. (LIMA, 1963: 998)

E, mais, embora fosse caricaturista jovem, teve sua formação acadêmica na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), assumindo ali, em 1917, o posto de professor.

Dirigida por Henrique Bernadelli e Rodolfo Amoedo, a ENBA seguia uma orientação estética muito tradicional, voltada para o naturalismo; por conseguinte, Pederneiras refletia esse direcionamento, demonstrando habilidade em desenhar com verossimilhança. No entanto, em relação a seus antecessores, seu traço era mais enxuto, suas formas mais leves e ágeis, suas figuras tendendo a formas longilíneas como seu próprio corpo.

A opção pela representação naturalista pode ser comprovada no estudo *A Máscara do Riso* (1917), no qual o autor apresenta um esquema detalhado para a representação da fisionomia humana ridente. Ossos, músculos e pele são dissecados em prol da classificação de formas de expressão. Valendo-se do esquema de autores como Leonardo da Vinci<sup>48</sup> e Charles Le Brun<sup>49</sup> e usando expressões de atores conhecidos como Brandão, o popularíssimo<sup>50</sup> e Leopoldo Fróes<sup>51</sup>, Pederneiras vai da singela expressão de alegria à estrondosa transformação do rosto na gargalhada.

Em periódicos de orientação mais combativa, como o *O Tagarela* e *O Malho*, o autor ensaiou um desenho mais agressivo, criando caricaturas pessoais de políticos. O semanário *Tagarela*, por exemplo, fez críticas agudas ao sanitarista Osvaldo Cruz e à

---

<sup>47</sup> O termo *Art Déco*, de origem francesa (abreviação de arts décoratifs), refere-se a um estilo decorativo que surge no período entreguerras. Em relação ao *Art nouveau*, que o antecede, é mais limpo, tendo um predomínio de linhas retas ou circulares estilizadas, formas geométricas e design abstrato. SOBRAL, Julieta. *O desenhista invisível*. Folha Seca Livraria e Edicoes, 2007.

<sup>48</sup> Leonardo da Vinci (1452-1519) uma das figuras mais importantes do Renascimento.

<sup>49</sup> Charles Le Brun (1619-1690), pintor da corte de Luís XIV. Estudioso da expressão fisionômica.

<sup>50</sup> João Augusto Soares Brandão (1844 - 1921), ator muito famoso no final do século XIX e início do século XX. Atuava em comédias e revistas teatrais.

<sup>51</sup> Leopoldo Fróes (1882 – 1932), conhecido ator brasileiro das primeiras décadas do século XX.

instituição da vacina obrigatória. O semanário, sob sua direção, posicionou-se a favor população insurgente durante a *Revolta da Vacina*<sup>52</sup>. Em uma de suas charges, três caveiras (a febre amarela, a bubônica, e a varíola) conversam:

Amarela: - Mas... o Oswaldo é um talento, descobriu que o mosquito é meu servidor e não faz outra coisa senão matar mosquitos – É um meirinho!!!

Bubônica: - Qual, faz coisa melhor, caça ratos com a trombeta e caixa. É um gato!!

Varíola: - Pois com meu aparecimento, não querendo ele responsabilizar as moscas e baratas, deu para matar as pobres crianças com berros envenenados a tal vacina obrigatória. É um pavão!! (PEDERNEIRAS,1904)



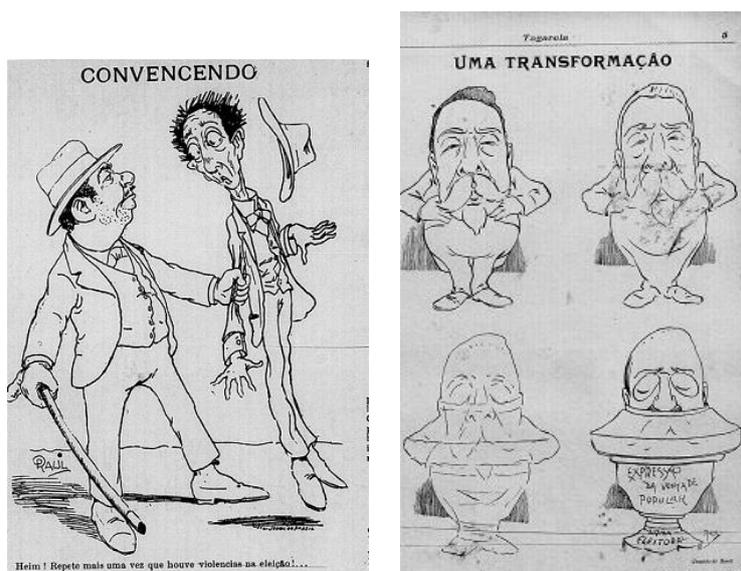
Figura 8. Charge *Tagarela* , 25 de agosto de 1904. Hemeroteca Digital Brasileira. BN. <sup>53</sup>

<sup>52</sup> Revolta que ocorre no Rio de Janeiro em novembro de 1904 após o governo instituir a vacina obrigatória da varíola. A medida gerou reações contrárias por parte de algumas lideranças, a exemplo do senador Lauro Sodré. Juntou-se a isso o fato de a população estar sendo expulsa de suas habitações em função do alargamento das ruas e a truculência de agentes de saúde, que invadiam, de forma indistinta e desregrada, os lares cariocas. Foi esse clima que gerou a revolta popular que tomou as ruas da cidade. Ver: CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia da Letras, 1987.

<sup>53</sup> Acervo da ABI e BN. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=709689&PagFis=1904> e <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?bib=709689&PagFis=1904>

Pederneiras fez muitas caricaturas nas quais ironizava o processo eleitoral corrompido; no *Tagarela* de 21 de junho de 1902, apresenta uma sequência de imagens nas quais a face de Campos Salles se transforma numa urna eleitoral, de dentro da qual desponta a face de Rodrigues Alves.

Noutra charge, agora na *Revista da Semana*, de 24 de maio de 1903, ironicamente intitulada “Convencendo”, o caricaturista expõe a violência dos capadócios que trabalhavam nas eleições como uma espécie de jagunços das oligarquias políticas. A imagem apresenta o malandro com um porrete, ameaçando um assustado indivíduo, o malandro dizendo: “Hein! Repete mais uma vez que houve violência na eleição.” Pederneiras e seus companheiros de caricatura criticavam com veemência o processo eleitoral no qual o voto não era secreto, o que permitia às lideranças locais imporem, pela força, candidatos em suas áreas de domínio.



**Figura 9.** *Revista da Semana* 24 de maio 1903<sup>54</sup> e *Tagarela* 21/06/1902<sup>55</sup>. Hemeroteca Digital Brasileira.

Contudo, embora a caricatura fosse concebida como um desenho com potencial crítico, sendo, portanto, sempre um pouco enérgica em relação a seus modelos, não foi pelo tom

<sup>54</sup>BN. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909\\_01&PagFis=1798](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_01&PagFis=1798)

<sup>55</sup>BN. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?bib=709689&PagFis=133>

agressivo que Pederneiras ficou conhecido, mas pela ironia implícita. Aliás, os relatos sobre ele sempre destacavam a sua benevolência e a pouca agressividade. Herman Lima, referindo-se à comicidade de Pederneiras, usa a expressão “malícia inofensiva” e ressalta a perspectiva sociológica na obra do caricaturista, percebendo no olhar do artista um esforço descritivo dos hábitos e rituais da cidade.

Raul se especializava no desenho gracioso, na boutade fácil, no trocadilho importado de Paris e de tão largo uso no Brasil de então. Entretanto, sua mais bela expressão da arte de *caricare* está na captação dos tipos populares tendentes ao desaparecimento por força do progresso urbano, os modestos profissionais de outras épocas. Duma leve malícia inofensiva, quando se aventura à charge política, o que raramente fazia Raul, que sempre foi um sensível e generoso de coração, transplantava para esse setor a mesma impressiva capacidade de fazer sorrir, quando não rir abertamente, por força daquele irresistível bom humor de que é profundamente impregnada sua obra artística. (1963: 43)

Baudelaire (1991: 33-34), nessa esteira, dizia que era possível distinguir as caricaturas com um elemento misterioso, durável e eterno daquelas que eram levadas pelo vento, como a novidade corriqueira das notícias de jornal. Apesar de haver em Pederneiras uma vocação para a efemeridade, acordando com a análise de Herman Lima, o elemento misterioso e durável de desenho de Pederneiras não foram seus *portraits-charges*, nem suas charges de conteúdo político e sim imagens nas quais retrata de maneira genérica a vida dos grupos da cidade. São conhecidas as charges de tipos urbanos vivenciando seu cotidiano. Os hábitos, práticas e rituais das camadas populares da sociedade carioca são o assunto predileto do caricaturista. Como atesta Lima (1963) o artista criou charges antológicas acerca dos tipos banidos da cidade remodelada pelo prefeito Pereira Passos. Enfim, o trabalho, os transportes, a moda e o lazer do carioca na Primeira República foram registrados em numerosos desenhos que publicou ao longo de mais de cinquenta anos de atividade jornalística.

A historiadora Laura Nery (2011) observa que a caricatura de Pederneiras apresenta uma “paisagem humana” da cidade do Rio de Janeiro. Ela identifica no caricaturista um olhar que conjuga a crônica à etnografia, pois, para a historiadora, o artista apresenta os tipos e situações da cidade com um olhar crítico do humorista vinculado ao olhar distanciado do etnógrafo.

A matização da caricatura deformadora e combativa pelo tipo, num viés humorístico de acolhimento, aproxima a narrativa gráfica de Raul de um esforço descritivo e classificatório, reforçando-se com isso a ideia de que o artista fornece uma espécie de mapa simbólico para a

sociedade que ele tem sob observação. Como um etnógrafo o humorista mergulha na cultura estudada: ele anota, descreve, nomeia e classifica. (NERY, 2011: 243)

Retomando as duas análises, averiguamos que é possível encontrar incoerências nessas reflexões, primeiramente por que o potencial descritivo de uma imagem (lembramos que Herman Lima e Laura Nery apontam essa característica na obra de Pederneiras) reivindica uma objetividade coerente e lógica pouco afeita ao humor, além do que as noções de “malícia inofensiva” (LIMA, 1963) e “humor de acolhimento” (NERY, 2011:243) também são contraditórios.

No entanto, como se trata de caricatura, ou seja, de desenho de humor, não há como escapar das ambivalências e de alguma falta de sentido. Assim, da mesma forma que a caricatura é criada conjugando a contradição entre naturalismo e a deformação, não nos parece errado conceituá-la vinculando descrição e humor, inocência e malícia, humor e acolhimento.

Será, portanto, a partir da benevolência na representação de seus modelos, que o caricaturista concebe algumas charges que se tornaram emblemáticas para a compreensão da vida na cidade nas três primeiras décadas do século XX.

## **2.7 Paisagem humana**

...De manha cêdo,  
Ao luzir da alvorada o róseo enfeito,  
Era a vaca de leite  
A tanger um chocalho de arremedo...

Idade morta,  
Que passou aos domínios da legenda,  
Da voz fanhosa do padeiro à porta,  
Do falsete infantil do caixeiro da venda...

Que é do china-marreco?  
Onde o irmão das almas?

Já não se goza pelas horas calmas,  
Do mascote o pausado teco-teco...  
Nem a voz singular  
Da marmanjola, aruá apercorrer ,  
A gritar:  
'Eh! Garrafas vazias pra vender!'

Reminiscência vaga que se escoia  
Era essa gente primitiva e ordeira  
Que punha no arrabalde um aspecto de feira  
A vender os 'perus da roda boa...'

Nunca mais vejo  
Esse quadro esquisito,  
Da minha meninice o maior fraco:  
O velho carcamano do realejo,  
Ao som do pirolito,  
A dançar o macaco...

A tradição corrida de vergonha,  
Sente e lastima o grito desprezado  
Da velha preta-mina da pamonha  
E 'mendobi' torrado...

E tudo a fenecer como se fosse  
A cidade em pessoa que estrebucha...  
Onde o batuque da caninha doce?  
Que é do moleque da cocada-puxa?

Hoje procuro embalde  
O sabor das lendárias sensações;  
Não mais clangora a vida do arrabalde

Os versos acima, pertencentes ao poema *Tudo passa*, de Raul Pederneiras, poderiam figurar como legenda em duas de suas famosas charges acerca dos antigos ambulantes do Rio de Janeiro. *Tipos de Outrora*<sup>56</sup> e *Algumas figuras de ontem*<sup>57</sup> expõem, com alguma melancolia, personagens banidos da cidade remodelada, os tipos suprimidos da cidade pós “bota-abaixo”. Nelas estão o palhaço, a preta-mina (baiana vendedora de cocadas), o caldo de cana com música (pequena carroça com músicos vendendo caldo de cana), o reclamista (homem que chama fregueses para os estabelecimentos), a vaca cujo leite é ordenhado e vendido em domicílio, o engraxate (que engraxa sapatos na rua) e o trapeiro (ambulante que recolhe e vende trapos); enfim, os tipos alijados do centro da cidade em nome de um projeto civilizador que não os contemplava. Como diz o poema: “a tradição corrida de vergonha.” Esse foi o assunto da peça *O Esfolado* (1903), primeira revista teatral de Pederneiras.

A massa de ambulantes sobrevivendo de pequenos comércios, entre os quais uma maioria de ex-escravos, não se ajustava mais à cidade moderna e cosmopolita que a ordem republicana defendia. No espaço das construções suntuosas das grandes avenidas, onde circulavam velozes automóveis e bondes elétricos, não havia mais lugar para as carroças e galinhas de outrora. A tração animal não suportava as exigências da velocidade moderna, era um sinal de atraso. Portanto, essa fauna fazia parte do passado.

Como ressalta Laura Nery, as duas imagens podem ser lidas como resultado do olhar descritivo do caricaturista. Os *Tipos de Outrora* são apresentados em uma espécie de desfile, numa escala que permite ao leitor visualizar detalhes nos figurinos e na expressão. Em *Algumas figuras de ontem* o caricaturista opta pelo recurso da silhueta, dissolvendo as individualidades como num teatro de sombras; o movimento expressivo e lúdico os distingue. Comparando as duas imagens, fica claro que *Tipos de Outrora* se enquadra melhor na perspectiva do olhar do etnógrafo referido por Laura Nery. A composição de *Algumas figuras de ontem* é animada e lúdica, enquadrando-se, portanto, no “humor de acolhimento” ao qual se refere a autora (NERY, 2011)

---

<sup>56</sup> *Cenas da vida carioca*. 1924. ABI.

<sup>57</sup> *Cenas da vida carioca*. 1924. ABI.



Figura 10 *Tipos de Outrora. Cenas da vida carioca, 1924. ABI*

# Algumas figuras de hontem

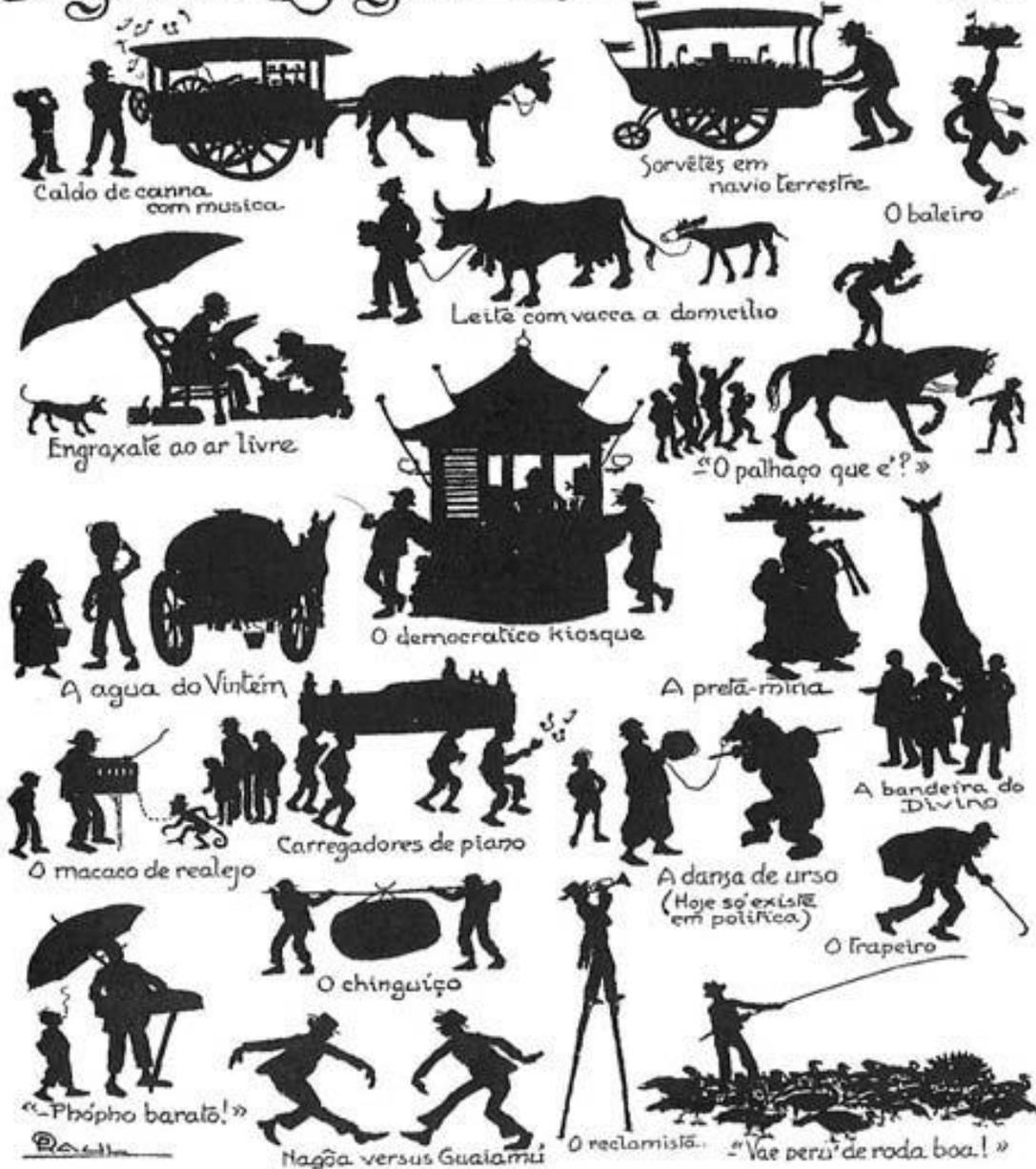


Figura 11 *Algumas figuras de hontem. Cenas da vida carioca, 1924. ABI.*

Outro bom exemplo da crônica gráfica do artista é a charge *Casa de cômodos*<sup>58</sup>. Nessa, Pederneiras produz um corte num sobrado de quatro andares, criando uma espécie de cenário simultâneo, onde expõe a vida dos habitantes de cada compartimento do imóvel. De um lado, um casal jovem e amoroso; de outro, um quarto coletivo com roupas

<sup>58</sup> Idem.

penduradas nas paredes. No andar de cima, uma senhora arruma a cama; no debaixo, dorme um músico solitário.

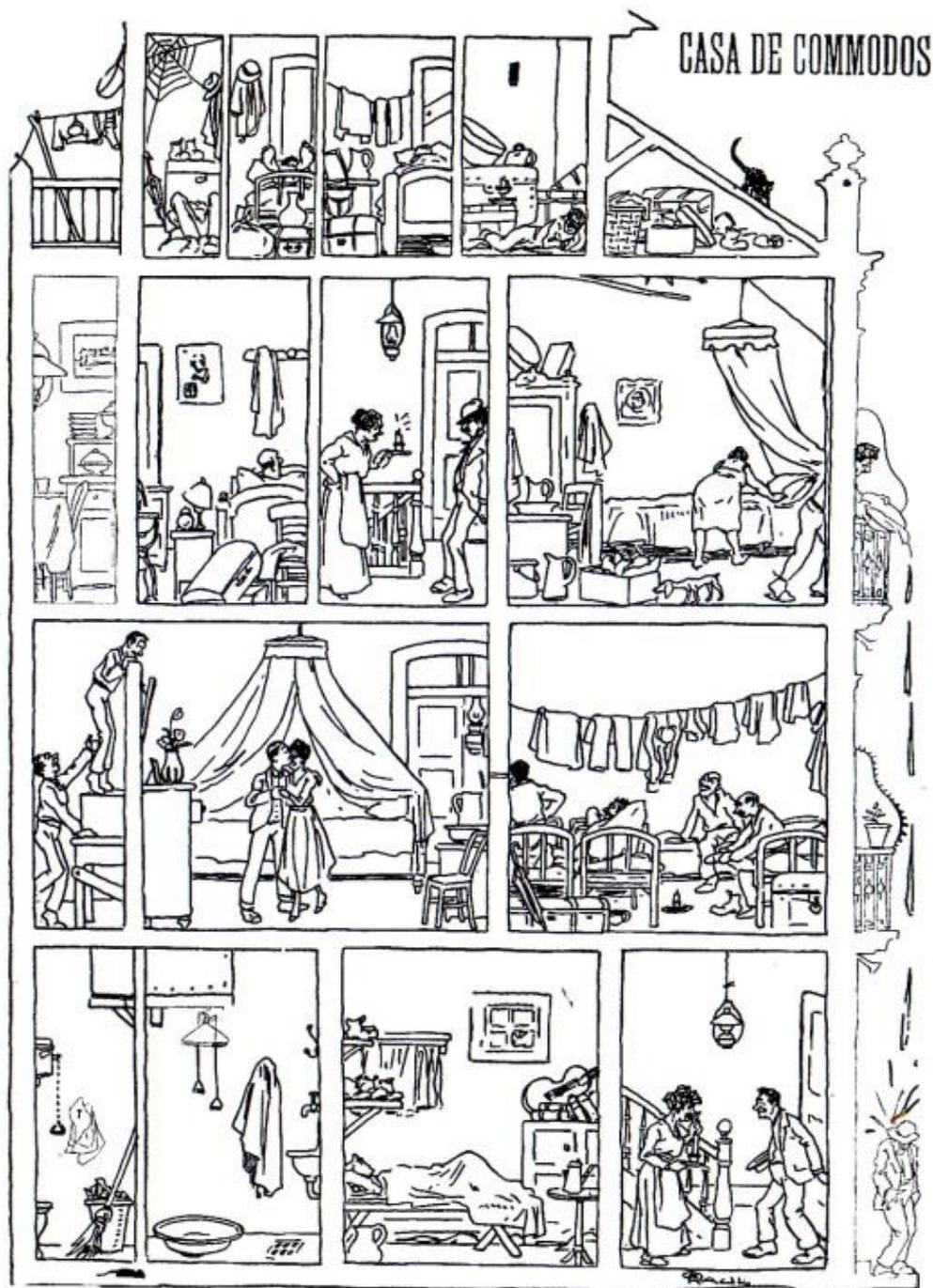


Figura 12. Casa de Cômodos. *Cenas da vida carioca*, 1924. ABI.

A perspectiva do corte nos permite adentrar como *voyeurs* nos cômodos do cortiço e examinar a intimidade e hábitos de seus habitantes. A cena expõe as possibilidades e impossibilidades de viver a intimidade numa habitação coletiva e popular. Apesar disso, a imagem não desqualifica as personagens; melhor dizendo, ela é benevolente, pois comprova a possibilidade de manter diferenças no coabitar.

A charge igualmente revela o direcionamento descritivo de Pederneiras que, nesse caso, expõe a influência da arquitetura no cotidiano de seus habitantes. No entanto, nesse caso, a descrição não abafa o potencial narrativo da imagem cuja leitura permite visualizar pequenas tramas nos cômodos do edifício. Assim, embora seja detalhista na ambientação, a imagem não é só o testemunho do ambiente, pois também expõe pequenos dramas. Pode-se dizer que o caricaturista demonstra simpatia por essa vida simples compartilhada por uma coletividade, pois apresenta o cortiço como um ambiente prosaico e familiar, diferente do ambiente insalubre e promíscuo divulgado e combatido pelas autoridades da época.

Já a charge *A serventia das Janelas*<sup>59</sup> (Figura 7) apresenta uma fachada onde se veem diferentes arquiteturas de janelas. Na contramão do olhar de suas personagens, o caricaturista direciona o nosso olhar para os patamares, sobre as quais se debruçam tipos de diversas origens. A arquitetura e as legendas apresentam os pequenos universos: da costureira, com os moldes de figurino; dos empregados, quando os patrões não estão em casa; do ministério em dia de audiência; do namorico mímico e fortuito. Enfim, em cada moldura vemos pequenas amostras da vida carioca. Em crônica de 1912, presente no livro *Os Dias Passam*, o cronista João do Rio revela a importância da janela na vida do carioca, espantando-se ao constatar que esta é apreciada por gente de todas as classes e idades:

O carioca vive à janela. Você tem razão. Não é uma certa classe; são todas as classes. Já em tempos, tive vontade de escrever um livro notável sobre o “o lugar da janela na civilização carioca”, e então passei a cidade com a preocupação da janela. É de assustar.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> RIO, João. *Os dias passam*. Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão Editores, 2012. pp.34.

Em outro trecho, o cronista apresenta uma cena que poderia ser ilustrada pela charge de Pederneiras:

(...) Os homens lêem jornal. As mulheres olham a rua; os meninos espiam, cospem para baixo, soltam papagaios. Passe você às nove horas. A animação é maior. Passe ao meio dia. Parece que vem vindo não um simples batalhão, mas logo uma brigada. (RIO, 20012: 34)

Por sua vez, Monica Pimenta Velloso chama atenção para o espaço limítrofe:

A janela é uma espécie de imagem do que ocorre no interior da casa. A janela da costureira, por exemplo, mostra a conjugação do espaço da moradia e do trabalho. O figurino colado na vidraça funciona como um aviso de que a residência também é local de trabalho. Já a janela do ministério é ocupada pelos funcionários públicos, que são *voyeurs* em tempo integral, só trabalhando no dia das audiências. (VELLOSO, 1996: 116)

Em uma série de enquadramentos instantâneos, o caricaturista captou as intimidades individuais na fachada coletiva. A perspectiva do intelectual, do *flaneur*, estimulava um olhar astuto para a vida da cidade, uma percepção da importância de elementos tão prosaicos da vida mundana. Pederneiras entendeu a importância da janela, percebendo o quanto era difícil demarcar limites entre o público e o privado numa cidade que almejava se tornar cosmopolita, mas que, no dia a dia, ainda se mantinha provinciana.

Além disso, o historiador Elias Thomé Saliba adverte que a representação cômica, nesse momento, possibilitava ao brasileiro entender a ambiguidade do projeto republicano que se propunha moderno, democrático e eficiente, mas que se mantinha personalista e excludente. Nesse sentido, a imagem também funcionava como metáfora da imprecisa relação entre o público e o privado no Brasil durante a República Velha.

A narrativa humorística, nascida para compensar um déficit emocional em relação aos sentidos da história brasileira, misturou-se à vida cotidiana, daí a sua constante remissão à ética individual. Entre a dimensão formal e pública e o universo tácito da convivência personalista é que se construiu uma fragmentada representação cômica do país, dando ao brasileiro, por efêmeros momentos, a sensação de pertencimento que a esfera política o subtraía. (SALIBA, 2002: 193)

Conjugam-se aqui o impulso descritivo de separar as personagens por meio da arquitetura e do *décor* e do cronista que vale-se do detalhe para falar de uma vontade coletiva. Esse é mais um exemplo do humor de acolhimento conceituado por Laura

Nery (2011: 243) ilustrando, também, o que Baudelaire chamava de “beleza de circunstância” (1995: 29).

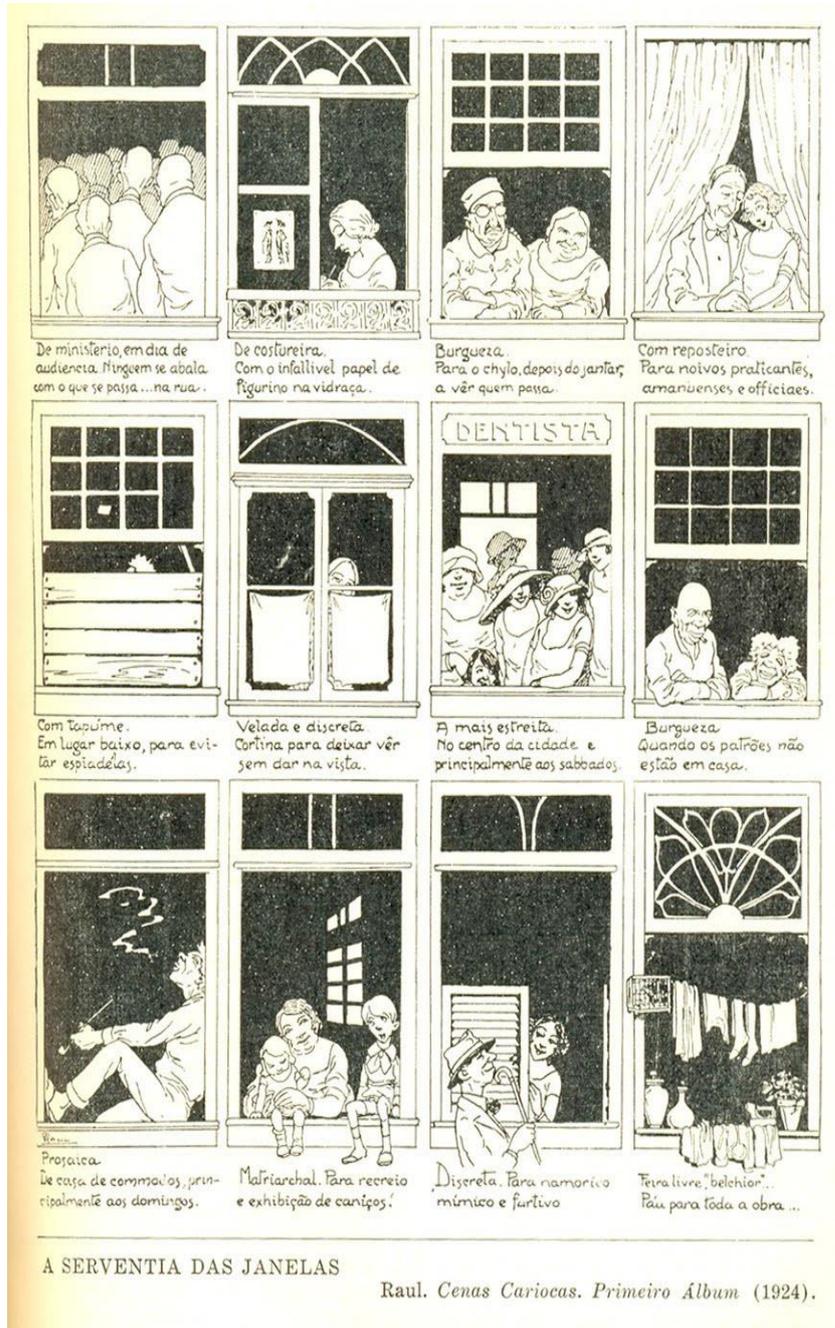


Figura 13. *Cenas da vida carioca*. 1924. ABI.

Outro aspecto que Laura Nery visualiza na caricatura de Pederneiras é uma franca simpatia pela simplicidade de rituais modestos das camadas populares. Em *A Marcha*

*Nupcia l*<sup>61</sup>, o desenhista apresenta uma cena entre o realismo e a caricatura, retratando a solenidade de um casamento modesto. A caracterização das personagens, cujas expressões são valorizadas pela cor, remetem a procedimentos expressionistas usados pelo pintor belga James Ensor (1860 - 1949). Soltos na imensidão azul, sem referências ao ambiente que os cerca, bastante individualizados pela expressão e pelo figurino, as personagens de Pederneiras se transformam em uma colorida paisagem humana (NERY, 2011: 73).

No entanto, essa “paisagem humana”, apesar de cumprir a função de arte descritiva, registrando o ritual pelo olhar estrangeiro, excede muito essa função pela expressividade da cena. A placidez suave da fisionomia dos noivos é enfatizada pelas cores neutras e os poucos contrastes entre eles; a felicidade deles é lida pela serenidade de suas expressões. Em seguida, observamos os (presumíveis) pais da noiva, bem coloridos e enfeitados; eles parecem desfilarem uma irônica soberba para o entorno, um orgulho paternal que fica patente na expressão altiva da senhora. Outro casal alegre e colorido de padrinhos ou parentes, seguido por duas mulheres, completa o cortejo.<sup>62</sup>

Como veremos adiante, Pederneiras tinha uma tendência a se expressar valendo-se da cena fragmentada e ligeira. Entre suas *Cenas de vida carioca* muitas são apresentadas como uma montagem de pequenas imagens ilustrando um tema, compondo páginas inteiras nas quais um assunto é organizado em instantâneos, algo próximo ao que fez em *A serventia das Janelas* (figura 14), *Algumas figuras de ontem* (figura 12) e *Vida Noturna* (figura 8). Nesse sentido, a originalidade de *A Marcha Nupcial* está na sua capacidade de concentrar o olhar do espectador numa imagem de impacto, uma expressividade quase lírica, capaz de significar mais do que o relato satírico de um ritual, um vigoroso exemplo da “beleza de circunstância” de Baudelaire.

---

<sup>61</sup> *Cenas da vida carioca*. 1924. ABI.

<sup>62</sup> Importante assinalar que nessa imagem as personagens, sendo a maioria de negros, possuem significativas diferenças fisionômicas, diferente de outras charges em que o caricaturista estiliza indivíduos negros sem diferenciá-los, representando-os com as mesmas características: lábios grossos e olhos esbugalhados.



**Figura 14** Marcha Nupcial. *Cenas da Vida carioca*, 1924. ABI.

Outra charge clássica do caricaturista é *Dize-me o que cantas* (1924), na qual a percepção de intermediador de Pederneiras permitiu que representasse a música como sintoma das diferenças sociais entre os bairros cariocas, identificadas pelo repertório, comportamento e instrumentos de reuniões musicais. A cidade aí já é apresentada com algo da sua configuração atual sendo a Zona Sul valorizada em detrimento dos outros bairros. A pompa operística do sarau com piano de cauda em Copacabana se distancia muito dos violões da Gamboa, vendo-se entre os extremos o sarau de classe média de São Cristóvão e Vila Isabel e adjacências.

Dize-me o que cantas... direi de que bairro és



“Bem sei que tu me desprezas... (Cidade nova, Gambôa, Saúde e adjacências)



“A noite o plenilunio e como um sonho?... (S. Christovam, Villa Isabel, e vizinhanças).



“Non támo piú!...Vorreí morir!... (Botafogo, Copacabana, Gávea. e outras babéis)

38. Cenas da vida carioca, 1924.

Figura 15 Cenas da vida carioca, 1924. ABI.

Além de *A serventia das janelas* e *Casa de cômodos*, Pederneiras também se ocupa da arquitetura na charge *A Obra do Progresso*. Nela, foca a *architectura e o figurino*, satirizando o concurso promovido em 1904 por uma comissão de engenheiros ligados ao prefeito Pereira Passos, cujo objetivo era o de aprovar as fachadas dos novos prédios da Avenida Central. A imagem apresenta cinco mulheres cujos penteados remetem a estilos arquitetônicos: da esquerda para a direita vemos Cumieira, Avenida, Pagode, Palaciano e Cabana. A remodelação da cidade se pautava na aparência das ruas alargadas e do ornamento da arquitetura eclética, sendo a ironia do caricaturista dirigida à excessiva preocupação com o exterior, numa sociedade cujo interior ainda era basicamente rural e provinciano.



Figura 16A obra do progresso, *Jornal do Brasil*, janeiro de 1906. ABI.

As fachadas tornaram-se a preocupação permanente e ubíqua, não só na arquitetura: “Nestes tempos, a fachada é tudo.” Singularmente, no Rio de Janeiro do começo do século XX, é o processo de transformação urbana que dá o tom para a definição da atmosfera cultural da cidade; as relações sociais se estabelecem como um sucedâneo do projeto urbanístico que as circunscreve. (SEVCENKO, 2003: 121)

Em *Turismo Pitoresco*, a ironia do caricaturista quanto aos exageros da propaganda apresenta uma visão premonitória da cidade contemporânea. Raul Pederneiras faz a crítica num momento em que a atividade ainda não era regulamentada ou organizada e, em muitos veículos, eram os poetas, cronistas e caricaturistas que se ocupavam dos

reclames. Em *Cinematógrafo das letras*<sup>63</sup>, estudo sobre a inserção da tecnologia na literatura no início do século XX, Flora Sussekind também descreve essa mercantilização da paisagem:

Não bastava o anúncio impresso, o reclame invade a rua. Sob a forma do cartaz, do homem sanduiche do panfleto de propaganda, da tabuleta, do pano, coberto de anúncios das salas de cinema. E, ainda, na obsessão pelas fachadas que passa a dominar as construções, como se além do adequado á função a que se destina de fato cada prédio devesse funcionar como um anúncio da própria modernidade, e por tabela, da modernização a que se submetiam as grandes cidades brasileiras do período. (SUSSEKIND, 1987: 68)

Na “cidade-outdoor” do caricaturista, o espírito comercial da sociedade capitalista encobre as belezas naturais da “cidade cartão-postal” como o Pão de Açúcar e o Corcovado.

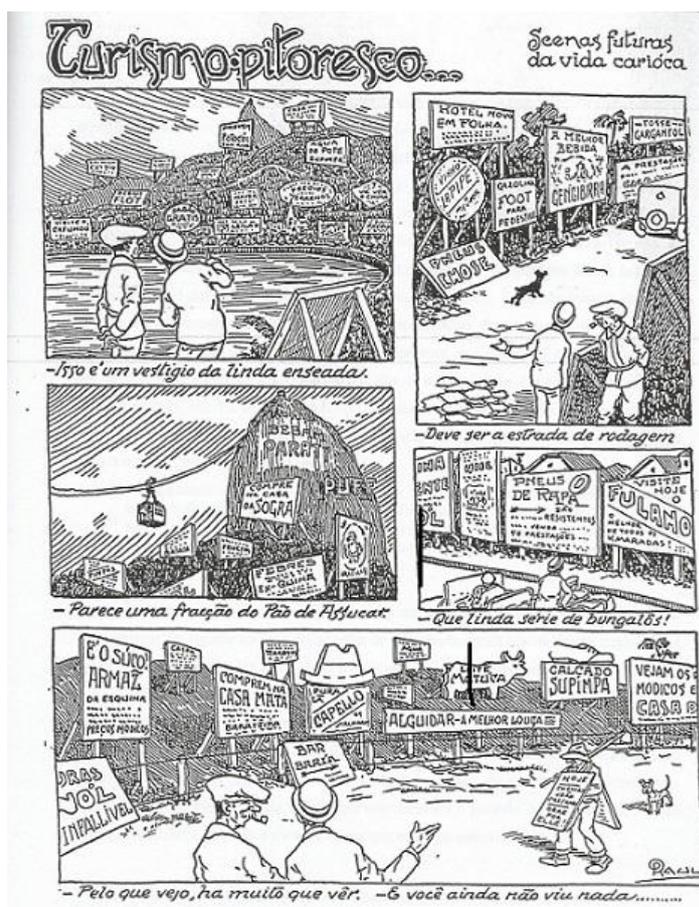


Figura 17 *Cenas da vida carioca*, 1935. A.B.I.

<sup>63</sup> SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo das letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Assim como humaniza os tipos populares maltratados pela transformação da urbe, Pederneiras é especialmente crítico no que concerne ao comportamento e aos hábitos da elite, atentando para o artificialismo pedante de indivíduos que perseguem padrões europeus de comportamento. Em *Figurinos para marmanjos* (1924), o caricaturista apresenta a afetação exagerada da moda, mesmo nos trajes masculinos. Um encantamento pelo adorno, um desejo de originalidade próximo ao ridículo. Era importante se vestir na última moda, ser elegante como os *dandis* ingleses para desfilar nas grandes avenidas. O termo *smart* (inteligente em inglês) confundia-se com *chic* nessa sociedade onde a aparência externa tinha grande valor.

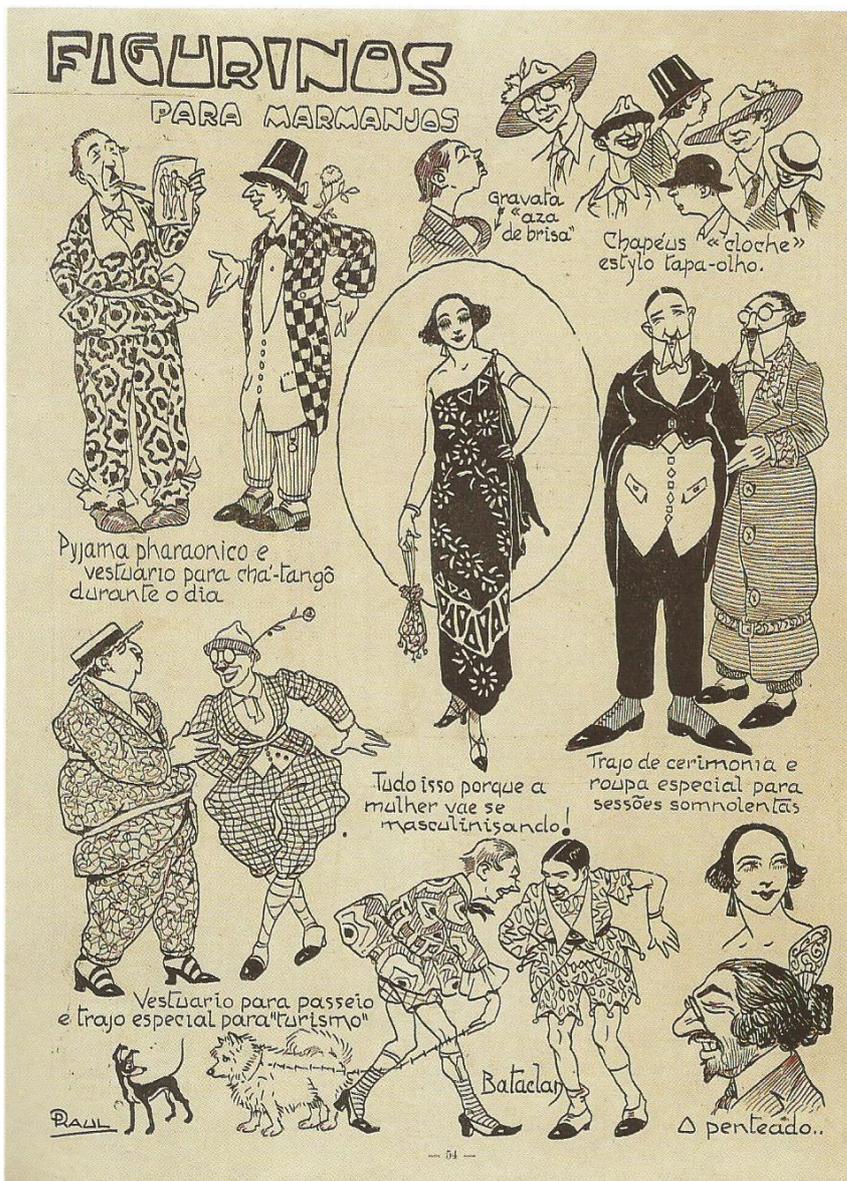


Figura 18 *Cenas da vida carioca*, 1924. ABI

No livro *Cinematógrafo das Letras*,<sup>64</sup> Flora Sussekind usa a expressão “personagens absolutamente figurinos” (1987: 104) referindo-se ao impulso pelo ornamento numa sociedade que preza a aparência acima de tudo.

Uma característica marcante da obra caricatural de Pederneiras é apresentação dos assuntos por contrastes. Em algumas charges opõe o recato à malícia, noutras contrasta o erudito e o popular, noutras contrapõe pobres e ricos. Mas o principal contraste presente à obra do autor relaciona a tradição com as novidades da vida moderna. Assim sendo, Pederneiras faz muitas charges acerca dos efeitos positivos e negativos que o automóvel impôs à vida dos cidadãos: se por um lado o carro facilitava os encontros amorosos, por outro havia o perigo dos acidentes; se por um lado a velocidade encurtava as distancias, por outro os engarrafamentos atrapalhavam os trajetos.<sup>65</sup>

Quanto ao desenho de Pederneiras, percebe-se que há um direcionamento para a charge de página inteira. Na verdade, essas imagens se situam entre a tira e a charge, sendo uma espécie de quadrinho sem personagens fixos. A grande maioria das obras dos dois álbuns das *Cenas da Vida Carioca* (1924) (1935) ocupa a página inteira. Tratam-se de desenhos, recolhidos de publicações como *O Malho*, *Fon-Fon!*, *Revista da Semana* e *Tagarela*. Nessas páginas Pederneiras arrisca-se na diagramação, variando a forma das molduras que envolvem as cenas - os chamados requadros (RAMOS, 2011) - e oferecendo um ritmo diferente ao leitor. Em alguns desenhos, mistura as imagens circunscritas aos requadros com outras em que as personagens estão soltas na página, procedimentos que funcionam tanto para realçar como esmaecer algumas cenas. O uso desses enquadramentos auxilia o artista a organizar as informações e exprimir emoções.

Decifrando um quadrinho( num impulso natural) o leitor ocidental percorre a folha da esquerda para a direita e de cima para baixo. Contudo, no caso da obra de Pederneiras, acompanhar a sequencia dos requadros não é tão fundamental para a compreensão do conteúdo, pois o caricaturista raramente constrói um enredo. Nas charges de página inteira, o autor manifesta uma tendência para ilustrar ideias, podendo o olhar do leitor circular pela página sem a necessidade de seguir uma única direção, sendo exemplos

---

<sup>64</sup> SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo das letras*. Literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

<sup>65</sup> O contraste entre a tradição e a modernidade faz parte também de muitas cenas revisteiras do caricaturista. Os benefícios e mazelas do automóvel estão nas cenas de Berliques e berloques (1907) e Sinal de alarme (1942), havendo na primeira uma cena de embate entre “O Bonde” e a “Carroça”.

dessa construção as charges *O namoro* e *O beijo*, do álbum *Cenas da vida Carioca*, de 1924.

Quando o caricaturista começa a desenhar para os jornais a nomenclatura referente ao desenho gráfico ainda não existia, como também não existiam inúmeras convenções hoje muito conhecidas como, por exemplo, o uso do balão em diálogos ou a forma dos requadros estruturando o tempo da narrativa (o quadrado significando o tempo presente ou em forma de nuvem simbolizando imaginação). Esse abecedário gráfico foi sendo construído ao longo do século XX e difundiu-se no período pós Segunda Guerra com os super-heróis americanos.<sup>66</sup>

Nesse sentido, percebe-se que a gramática visual de Pederneiras (especificamente em suas composições de página inteira) é menos dramática<sup>67</sup> do que o que se convencionou chamar de tira ou quadrinho. Pois, com significativa frequência, nessas charges o autor apresenta um título e o ilustra em várias pequenas imagens. *O beijo* (*Cenas da vida carioca*, 1924), por exemplo, desdobra-se no beijo-casto, beijo-tango, beijo de cinema (na fita e na sala), “beijo de automóvel” e “beijo de judas” entre outros. *O namoro* (*Cenas da vida carioca*, 1935) também se faz representar em pequenas ilustrações: namoro gargarejo, namoro papa-léguas, namoro de esquina, namoro comboiado, namoro epistolar e namoro pelo telefone.

---

<sup>66</sup> Ver :RAMOS, Paulo. Faces do humor: uma aproximação entre piadas e tiras. Zarabatana Books, 2011.

<sup>67</sup> Não visualiza-se uma história com começo , meio e fim, não há uma ação impulsionada por um diálogo.

# O Beijo



*Beijo casto  
De estilo materno, paterno  
e familiar.*



*Beijo de cinema  
(Na fita)*



*Beijo ancestral  
(Dos tempos da cortesia)*



*Beijo de judas  
(De ambas as sexos)*



*Beijo romanesco*



*Beijo tango  
fox-trot shimmy.*

*Beijo de Cyrano  
(só por hypothese)*



*Beijo de cinema  
(Na sala...)*



*Beijo furtivo*



*Beijo de automóvel*

Paul

Figura 19 Beijo, Cenas da vida carioca, 1924.

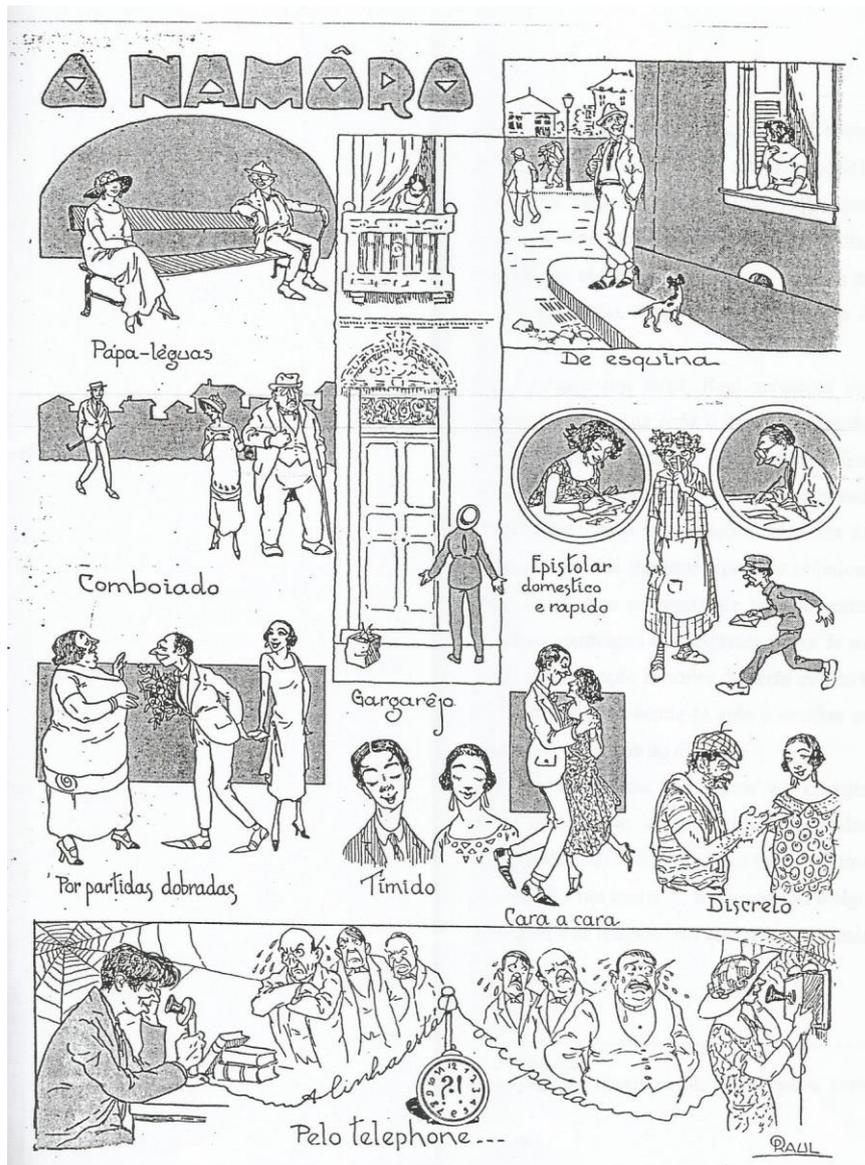


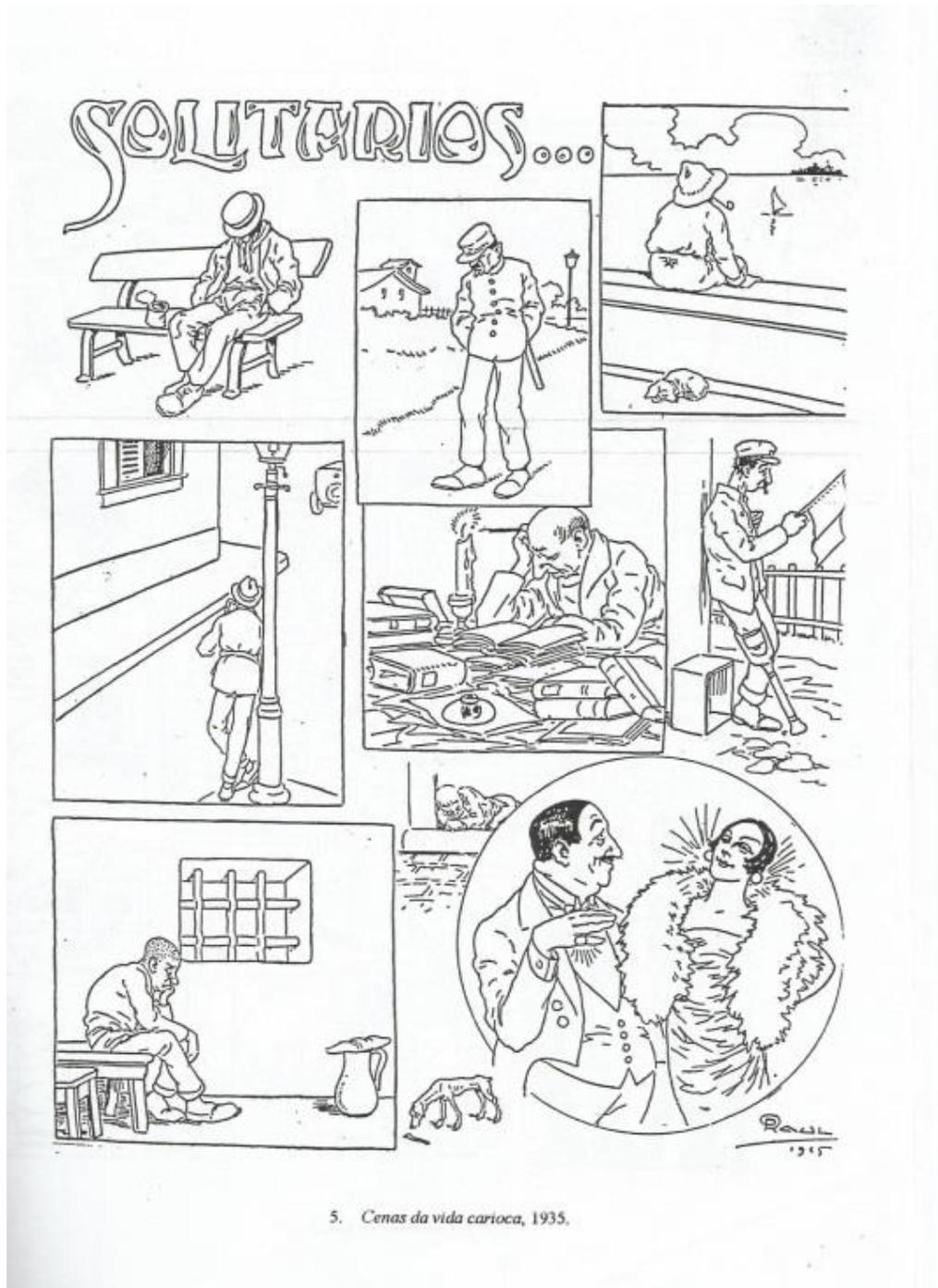
Figura 20 *O Namoro, Cenas da vida carioca*, 1935. ABI.

Nesse mesmo impulso em apresentar um tema em vários fragmentos, Pederneiras acrescenta o uso de charadas, que Laura Nery (2000: 83) chama de trocadilhos visuais. Na charge *Solitários*<sup>68</sup>, após introduzir várias imagens da solidão urbana (a exemplo de um presidiário na solitária, um mendigo dormindo em um banco de praça, um guarda na ronda), a sequência é finalizada com um casal esnobe exibindo reluzentes solitários nos brincos da moça e no anel do homem. Na charge *A pintura*<sup>69</sup> a legenda “modelo vivo” é representada por uma modelo correndo atrás do pintor; a legenda “claro escuro” pelo

<sup>68</sup> *Cenas da vida carioca*. 1935. ABI

<sup>69</sup> *Cenas da vida carioca*. 1924. ABI

casal da mulata e o português; a “natureza morta” por uma velha enrugadíssima; e a “pintura digital” por uma mulher com dedos imensos. Nesse sentido, aqui também o caricaturista ilustra um tema através de uma colagem que em cada fragmento brinca com a relação entre palavra e imagem.



5. *Cenas da vida carioca*, 1935.

Figura 21 *Cenas da vida carioca*, 1935, ABI.



Figura 22 Cenas da vida carioca, 1935, ABI.

Em função do que foi dito, fica claro que nas charges de página inteira a estrutura narrativa de Pederneiras é construída como uma composição de instantes, fragmentos que ilustram um tema mas não encadeiam ações. Nesse sentido, o olhar do leitor passeia

por elas descompromissado, sem a necessidade de encadear um enredo. É possível perceber que o caricaturista incorpora à sua sátira algo da estética objetiva e ágil da fotografia, uma percepção fragmentária do tempo preso ao laconismo do momento. Como que espocando instantes, Pederneiras apresenta seus temas de forma fugaz e ligeira, lembrando a breve iluminação de um *flash*.

Por outro lado, a opção pela forma fragmentada e ligeira da página inteira também pode ser lida como reflexo da ligação do caricaturista com o teatro de revista, uma referência a visão panorâmica dos diversos quadros que o espectador experimenta de sua poltrona.

Verifica-se assim a possibilidade de conectar um impulso formal do desenho ao texto teatral. Como veremos adiante, Pederneiras adota em sua dramaturgia revisteira a tendência a ilustrar um tema com breves comentários ou trocadilhos, assemelhados aos referidos flashes de suas charges.

## 2.8 Figurações Onomásticas

Outro exemplo significativo que comprova a habilidade de Pederneiras como desenhista é o álbum *Figurações Onomásticas*, de 1928, no qual são apresentados seus onomatogramas figurativos. A ideia consistia em escrever nomes próprios em forma de objetos ou animais, partindo da forma das letras. O nome Osvaldo, por exemplo, transforma-se num ciclista, Yvonne ganha a forma de uma taça, Eloy de uma ânfora e Iracema de uma garça. A técnica criada pelo caricaturista ganhou fama fora do país, sendo publicada com alarde nas revistas *Collier's* (revista de cultura americana que circulou de 1888 a 1957) e *La Nature* (revista científica inglesa, fundada em 1869), em 1929.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Ver : Lima, Herman : 1963 : 1001(3vol)



Figura 23 . Raul Pederneiras *Figurações onomásticas* . Herman Lima.vol 3.p. 1010



Retomando o texto de Carlos Drummond de Andrade, no qual o poeta referiu-se à habilidade de Pederneiras em unir e desunir palavras em divertidos *jeu des mots*, é possível acrescentar que o caricaturista também desenvolveu outra forma de linguagem lúdica - os onomatogramas. Trata-se de uma brincadeira de combinar as letras na criação dos nomes. As imagens requerem um tipo de decifração jocosa cuja leitura difere da leitura convencional, pois as letras perdem o estatuto de mero instrumento fonético, convertendo-se numa espécie de ideogramas.

A reflexão sobre a palavra escrita, por meio do vocábulo grafado nomeando coisas e pessoas, já era desenvolvida pelo autor pelo menos desde 1917. Isso é o que se revela no texto da conferência *O desenho da palavra*, encontrado no acervo de Obras Raras da Biblioteca Nacional. Nele a configuração da palavra é considerada tão importante quanto seu significado, o que faz o autor reclamar da disposição de parte dos membros da Academia Brasileira de Letras quando simplificam as palavras, adotando fonetismos numa reforma ortográfica.

O saudoso Euclides da Cunha, condenando a eliminação de certos caracteres na grafia, dava como exemplo de seu requintado pendor estético, a letra k; sentia que a letra k é 'uma letra que marcha' com imponência. Sentimos nela alguma coisa também de grave, de compacto, de consistente e de sólido. (Pederneiras, 1917)

A compreensão das palavras como desenho remete a outra obra contemporânea de Pederneiras: os poemas visuais de Guillaume Apollinaire (1880-1918), conhecidos como "Calligrammes".<sup>71</sup> No início do século, o poeta francês ligado ao surrealismo concebeu esses poemas com as frases se alinhando para dar forma a objetos. Nos onomatogramas de Pederneiras, o jogo se dá com a imagem remetida pelas letras, enquanto nos "calligrammes", de Apollinaire, a reunião de palavras cria imagens significativas ao texto. Tanto as formas de Pederneiras quanto as de Apollinaire podem ser lidas como construções híbridas, conjugando forma plástica e palavra escrita cujo conteúdo antecipa experimentações que a poesia concreta realizará nos anos 1950.<sup>72</sup>

Uma das afirmativas do manifesto da poesia concreta diz: "o poeta concreto vê a palavra em si mesma - campo magnético de possibilidades - como um objeto dinâmico, uma

---

<sup>71</sup>APOLLINAIRE, *Calligrammes*: : poèmes de la paix et de la guerre : 1913-1916. Paris :Mercure de France, 1918. Disponível em : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1049438w>

<sup>72</sup>Consultar site de Augusto de Campos. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poesiaconc.htm>.

célula viva, um organismo completo, com propriedades psicofísicoquímicas tacto antenas circulação coração: viva.”<sup>73</sup>

Na verdade, a criação dos onomatogramas parece reiterar a inclinação de Pederneiras para o jogo e a brincadeira, pois a leitura e a criação dessas formas demanda alguma destreza por parte do leitor.

## 2.9. A norma culta e as ruas

Outra obra que merece destaque é o opúsculo *Geringonça Carioca* (1946), publicado no ano de 1902 (governo de Campos Sales). Raul Pederneiras, trabalhando como delegado de polícia, no bairro de Rocha Miranda, teve contato direto com marginais e guardas, experiência que vinte anos depois deu origem ao dicionário de gírias recolhidas dos universos marginais da cidade do Rio de Janeiro. O documento registra, sem pretensão acadêmica, o vocabulário e a prosódia de grupos sociais diversos, como ciganos, capoeiristas, capadócius, artistas de teatro, além da impenetrável *gíria ladra*:

A geringonça carioca nasceu do vulgo híbrido, da mestiçagem, que formou a nacionalidade. A primeira a destacar-se foi a do capoeira, entidade que alcançou foros de instituição, exercício que invadiu as principais camadas da sociedade. (...)

A vida, quase em comum, dos politiqueiros e demagogos de antanho e os capoeiras, estabeleceu uma permuta de vocabulários; frases feitas, chapas parlamentares, eram adotadas ou adaptadas pelos “capadócius”; os tropos de retórica dos pais da pátria transferiam-se para o vocabulário dos pernósticos guarda-costas. Assim se explica o gênero rebuscado que floresceu na linguagem dos guaiamus e nagôas; assim se justifica a entrada dos termos capadócius no campo do falar comum. (...)

O latim corriqueiro, muito citado em oratória daqueles tempos, era familiar na prosa da capoeira, reproduzido com ou sem propósito, sempre deturpado, para condimentar as narrativas, em malabarismos de palavras sem sentido, em gongorismos sem nexos. Não é fantasia de escritor a explicação de uma queda, que França Junior, em seus famosos folhetins, põe na boca de um “sestroso”. “Escorreguei numa casca de banana infalível e cai *ipsis verbis*... (PEDERNEIRAS, , 1922:3, 19 - 20)

Registrando a vitalidade da fala do povo da rua, o autor ainda acrescenta ao seu glossário a percepção do intercâmbio léxico entre grupos sociais da cidade, ressaltando,

---

<sup>73</sup>CAMPOS, Augusto. *Textos - Poesia concreta*: um manifesto. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poesiaconc.htm>

por exemplo, a contaminação mútua entre o falar pedante dos políticos, cheio de expressões latinas e a fala maliciosa dos capadócijs. Também João do Rio, na crônica *Rua*, ressalta o poder da língua das ruas.

“A rua é a transformadora das línguas. Os Cândido de Figueiredo do universo estafam-se em juntar regrinhas para enclausurar expressões; os prosadores bradam contra os Cândido. A rua continua, matando substantivos, transformando a significação dos termos, impondo aos dicionários as palavras que inventa, criando o calão que é o patrimônio clássico dos léxicos futuros.” (2008:29)

O cronista crítica as elites letradas que impunham aos brasileiros o dicionário do linguista português Cândido de Figueiredo<sup>74</sup>. O texto também ilustra a reação de alguns intelectuais, entre os quais Pederneiras e João do Rio, ao projeto de reforma ortográfica apresentado em 1907 e apoiado pela Academia Brasileira de Letras. A coleta e a organização desse material revelam outro elemento abonador da natureza de etnógrafo do caricaturista, ressaltada por Laura Nery<sup>75</sup>. Essa atitude também sugere a índole pedagógica de sua obra e a ação efetiva como mediador entre a cultura erudita e a popular.

Não seria exagero dizer que o *Geringonça Carioca* é um documento de incontestável valor histórico. Contudo, pode-se observar que o estudo das transformações da linguagem, seus movimentos e intercâmbios não são tarefa estranha a um caricaturista e revistógrafo parecendo o interesse pela língua das ruas natural em um artista que constrói sua obra no vínculo direto com o cotidiano. Conclui-se, então, que Pederneiras conhecia a instabilidade da língua exposta às misturas entre a oralidade da rua e a norma culta.

Elias Thomé Saliba destaca o uso das gírias pela geração de humoristas de Pederneiras

(...) da notável capacidade desses humoristas em captar o uso criativo do vocabulário pelas pessoas comuns, distinguindo aquelas palavras que entravam na linguagem coloquial sem causa espécie ou estranheza e, utilizando-as em seguida, tanto nas suas criações mais refinadas como o poema-piada ou as crônicas, como nas produções que se prestavam a uma divulgação e usos mais variados, como o reclame, o teatro de revista, as legendas das caricaturas, as charges, os versos das canções etc. (SALIBA, 2002:111)

---

<sup>74</sup> Linguista português, autor do *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, (Lisboa, 1913).

<sup>75</sup> NERY, Laura Moutinho. OP. Cit. p. 75. P. 101.

Fica claro, então que essa ligação estreita com a geringonça, surgida no fluxo das ruas, também evidencia a disposição do caricaturista para as linguagens efêmeras, animadas pelo cotidiano portanto, naturalmente ligeiras. Seus textos teatrais são generosos quanto ao uso das gírias, sendo que, em muitos elas aparecem nos títulos, como em *Berliques e berloques* (representando artifício), *Água no bico* (fazer alguma coisa com segundas intenções), *Pega na chaleira* (adular) e *O Babaquara* (tolo).

A identificação do autor com o procedimento de reinvenção da linguagem é algo que naturalmente decorre de seu processo de criação. Observando suas obras, nota-se que ele sempre joga com o sentido das palavras e com o das imagens, havendo um constante jogo, no qual imagens se transformam em palavras e estas naquelas.

Entre as compilações de Pederneiras, destacaria alguns exemplos da gíria ladra e dos capoeiras que merecem ser conhecidos.

ABOTOAR – Agredir corpo a corpo. Engalfinhar.  
ABRIDEIRA – Qualquer aperitivo alcoólico..  
ABSOLUTAMENTE – Isolado, vale como negação, usado por muita gente boa.  
ACESO – Corajoso. Possesso. Erótico.  
ACHÊGO – Propina. Proveito. Arranjo. V. Bico.  
ÂÇO – Arma branca.  
ALEIJADINHO – Mal servido fisicamente.  
ALEIJADO – Avantajado. Potente. Desmesurado.  
ALÍVIO – Advogado. Rábula (g. ladra).  
AMÊIXA – Bala de revólver ou de espingarda  
ANA TERÊZA – A natureza.  
APAGAR A LUZ – Provocar a confusão. Armar o conflito  
AUTÓPSIA – Ato de roubar ou furtar (g. ladra).  
AZULAR – Correr, fugir, desaparecer. Um dos termos mais expressivos da gíria carioca. Revela o efeito da perspectiva aérea. Tudo o que se afasta para o horizonte, toma a cor azulada.  
BABAQUARA – Basbaque. Toleirão. Palermo.  
BACAN ou BACÂNO – Homem rico. (g. ladra)  
BAINHA – O ventre. Descoser a bainha: golpear o ventre  
BAIXO RELEVO – Empela produzida por pancada. "Galo".  
CAVAR – Procurar achego. Lutar pela vida. Tentar a sorte: “cavação”.  
FRETE – Mulher fácil.  
JAMEGÃO – Ginga de capoeiragem. Firma manuscrita.  
LAMPIÃO DE ESQUINA – Estafermo. Vadio.  
LIRA – Música. Instrumental de música. Povo da lira, capadóciós serenatistas.  
MORDEDOR – O que vive de pedir dinheiro.  
TURUNA – Chefe. Destemido. Valente.  
UMBIGO (Comer, encolher o – ) – Recuar, em defesa. Umbigo de boi: bengala de “unicórnio”.  
X. P. T. O. – De primeira ordem. Raro aplica-se o termo London.  
ZUM ZUM – Boato. Intriga. “Diz-que-diz”. Mexerico.

Constata-se que a gíria ladra constrói seus termos usando metáforas, como é o caso da palavra “alívio”, usada para designar “advogado” ou “mordedor”, para nomear “um pedinte”.

O autor constrói um verbete especial para a gíria “capoeiragem”. Além de definir o termo, também narra um pouco da história dessa arte marcial no Brasil, apresentando-se como defensor da capoeira cuja prática queria ver reconhecida como esporte nacional. Nos textos teatrais *Berliques e berloques* e *Pega na Chaleira*, o caricaturista da voz a personagens capoeiristas valentes, temidos e respeitados.

A linguagem inscreve-se na cidade e nos grupos sociais, sendo, simultaneamente, vetor e indício de conflitos e de negociações. Subentende uma esfera organizacional administrativa e uma outra composta pelas diversas maneiras de falar cotidianas. A perspectiva do ordenamento privilegia a relação dos objetos entre si; o sujeito não intervém de modo decisivo. Já na outra esfera, composta pelo conjunto da dinâmica social cotidiana, destaca-se o papel do sujeito como permanente construtor de sentidos das palavras”. (VELLOSO, 2005:162)

A inserção de Raul Pederneiras num estudo sobre as linguagens da cidade demonstra que ele realmente transitava em diferentes grupos sociais aproveitando a riqueza semântica de cada segmento. Embora fosse um bacharel documentando as falas marginais, seu olhar não era inteiramente estrangeiro ao objeto que documentava, pois para registrar e compreender alguns códigos era necessário um efetivo engajamento na vida dos cidadãos.

A importância dada à gíria evidencia um respeito à pluralidade de culturas como também à dinamicidade da vida urbana, pois a gíria também incorpora sentidos e se transforma no cotidiano, revelando-se, portanto, num arsenal fundamental para um caricaturista/dramaturgo.

Mas, não foi só com as gírias e os onomatogramas que Pederneiras se ocupou da linguagem e das palavras. Organizando com seus diletos companheiros Luiz Peixoto e Calixto Cordeiro, a coluna *Novo Dicionário* na revista *Fon-fon!* Diferente do trabalho sério que empreendeu com as gírias, esse glossário que estreou em 8 de julho de 1907, com uma homenagem à Douta Academia de Letras, era uma debochada brincadeira com a reforma ortográfica que acabou não acontecendo, uma chacota dos humoristas contra os literatos construtores da reforma.

O dicionário foi apresentado de junho a outubro de 1907 e continha um inventário humorístico que ajudava o leitor a entender o real significado das palavras. Os exemplos são espirituosos e jogam com os sentidos dos vocábulos, usando palavras homônimas

ou definições derrisórias, definindo nomes, espaços geográficos, termos históricos e conceitos.

Língua – Idioma que se come fresco ou em salmoura. Pode ser boa ou má. Também há a de prata.  
Máxima – Pensamento enorme.  
Humano – Irmão do homem.  
Abrolhos – Arquipélago espinhoso que manda a gente ficar alerta.  
Conjuração - Conspiração para tirar o diabo do corpo.  
Devassa - Processo sem vergonha.  
Capadócio – Vagabundo natural da Capadócia.  
Juízo - Faculdade de julgar as cousas que tem todo mundo, e as cousas, que tem alguns somente.  
Muito raro hoje em dia.  
República – Forma de governo que usam os estudantes.  
Deputado– Relógio parlamentar que só regula quando o governo dá corda. Um giro de ponteiro custa 75\$000.  
Cabala – tradição mágica que dá sorte nas eleições.  
Padrinho – Sujeito que leva os meninos à pia e os grandes à teta... do Thesouro.  
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 céu; Outros do Pinheiro Machado.  
Pinheiro – Vegetal de grande influência na política brasileira; há duas variedades, a rio-grandense e a mineira. Produz o pinho que é da Bahia.(*Fon –fon!*, 8/7/1907, ABI)

Observamos ali as referências ao presidente Nilo Peçanha (que encobria sua origem afrodescendente) e ao senador Pinheiro Machado (o poderoso gaúcho, eminência parda dos primeiros governos da República, liderança que agia nos bastidores das sucessões presidenciais). A brincadeira debochada também esboçava um ressentimento desses artistas diante da soberba dos intelectuais da Academia Brasileira de Letras, um espaço interdito aos caricaturistas.

Como mencionado antes, Pederneiras era exímio trocadilhista, valendo-se desse recurso nas legendas das charges e em suas peças de teatro. A arte do trocadilho era muito comum na roda de amigos do caricaturista, que participava de disputas acirradas com outros adeptos da técnica, como o poeta Murilo de Menezes, o jornalista e poeta Bastos Tigre e Calixto Cordeiro. Em sua dissertação, Laura Nery (2000:42) apresenta um exemplo de astúcia de Pederneiras com o trocadilho num diálogo travado com Emilio de Menezes, no recinto da Exposição Internacional de 1908, na Praia Vermelha, narrado por Humberto de Campos em uma crônica:

- “É milho”! gritou, ao ver o grande boêmio, seu irmão no trocadilho e no espírito.

- Você hoje está com “a veia”, estranhou Emilio rindo.

Raul pegou o poeta pelos ombros, empurrou para baixo, sobre um banco.

- “Sentei-o”! – disse.

E ia fugir, satisfeito com a vitória, quando o outro o deteve, puxando-o pelo paletó.

-Vem cá, não “se evada”!

Em um estudo sobre o tema publicado na *Revista Kosmos*, em maio de 1906, Raul Pederneiras define a história do trocadilho:

É encontrado no caótico Homero, fervilha nas obras de Aristófanes, espouca pelas palavras de Plauto e condimenta a demagogia de Cícero, em suas orações. Pela Renascença criou foros de cidade, largamente abusado em Dante, em Shakespeare, em Rabelais.

Hoje o trocadilho vive em toda parte, salientando-se mais no teatro, mola real de vaudevilles, de operetas, de mágicas; deu margem a coleções abundantes em alentados volumes: as Comediana, as Gasconiana, as Enciclopediana e a Feira de Anexins, velho folheto de que há vários exemplares pelos cata-sebos. Entre nós, teve um momento de tréguas, não passando de um elemento esporádico do privilegiado espírito de um Lopes Cardoso, de um Garrido, de um Nei...Depois, surgiu impetuoso, impertinente, proteiforme, aqui, ali, pelas palestras, pelos artigos, pelos discursos, alastrando-se extraordinariamente. O calemburgo improvisado e bem feito é patrimônio de poucos, bem poucos que são os que conhecem inteiramente a língua, suas modalidades e variações fonéticas”. (PEDERNEIRAS, 1906)

Outro exemplo da habilidade do autor com os *jeux de mots* é relatado pelo escritor e matemático Malba Tahan, codinome de Julio Cezar de Mello e Souza, em texto no qual descreve a participação de Pederneiras em uma banca de admissão na Escola de Belas Artes:

Certa vez, o Raul presidia a banca de história. Em dado momento, percebeu que um candidato, ao ser arguido, insistentemente, pelo professor Chalreo, não respondia coisa alguma. Sempre bondoso, interessou-se Raul pela sorte do examinado - Que houve? – perguntou, voltando-se solícito para Chalreo – Esse jovem não responde nada? Acudiu prontamente Chalreo, alterando a voz para ser ouvido por Raul: - Não sei como explicar esse caso. Esse candidato na prova escrita, ontem, saiu-se brilhantemente. Caiu o império romano. Ele fez uma dissertação notável. Falou até sobre o édito de Caracala, (...) Deu o nome verdadeiro desse imperador romano, e mais ainda, descreveu os monumentos que Caracala construiu em Roma. E agora – concluiu desalentado, na prova oral, esse camarada está péssimo, não responde nada! Tornou o Raul muito sério: - É isso meu caro colega! Na prova escrita, o cara cola. Na prova oral o cara cala. (NERY, 2000:67)

A charge de Pederneiras denominada *Trocadilho* ilustra essa faceta do artista: na cena, a língua é uma bela domadora com pernas de fora lembrando as vedetes das revistas teatrais. No cinto, traz o abecedário; numa mão um chicote, noutra a pena. Equilibra-se sobre um manual intitulado “Lexicon”, tendo a sua volta a dança das letras. Trata-se de uma imagem onírica, uma brincadeira com o significado da linguagem. O chicote da

domadora não controla o impulso das pequenas letras que transitam à sua volta em movimentos lúdicos num espaço que parece não ter gravidade<sup>76</sup>.



Figura 25. Trocadilho 16. 10.1904. *Revista da Semana*. ABI.

Diante dessa trajetória, fica claro que a palavra tem um espaço significativo para Pederneiras: em sua obra, a máxima “uma imagem vale mais que mil palavras” não é inteiramente justificada, pois o caricaturista se utiliza dos vocábulo, inclusive no que toca à sua forma, como acontece nas suas figurações onomásticas. Entretanto, na verve do caricaturista, o uso da palavra vai além do jogo com o desenho, da troca entre o verbal e o visual: trata-se de um sofisticado criador de trocadilhos, poeta, cronista e dramaturgo, que tem a língua como suporte fundamental para o seu humorismo.

Portanto, além do desenho de humor, o processo criativo do caricaturista é alimentado por dispositivos extremamente vinculados às expressões ligeiras como a gíria e o

---

<sup>76</sup> Antes das reflexões de Freud sobre a natureza inconsciente do chiste (1905) a charge de Raul já vinculava o chiste à uma imagem onírica.

trocadilho e será servindo-se desse acervo que ele ampliará seu arsenal no teatro de revista.

### 3. O Cômico partilhado

Em capítulo anterior já foi mencionado o forte vínculo de Charles Baudelaire com a caricatura sendo ele o primeiro teórico a reconhecê-la como um gênero; mais ainda, como um fenômeno estético essencial para o homem moderno. No ensaio *O pintor da vida moderna*, o poeta considera o artista da caricatura aquele capaz de “absorver o fantástico real de vida”, percebendo nela sua “beleza de circunstância”. (1995:29).

Em outro texto, *Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas Artes Plásticas* (2008) Baudelaire valoriza a natureza transgressora da caricatura. Para o poeta francês o riso é algo “satânico” e profundamente humano. Antes de o filósofo Henri Bergson lançar o estudo *O Riso* (1900), Baudelaire já analisava a conduta da comicidade, apresentando questões que, mais tarde, seriam sistematizadas pelo filósofo, como as ideias da superioridade e do distanciamento (a anestesia da emoção) do ridente em relação ao objeto risível.

Baudelaire classificava o cômico em duas categorias: o significativo e o absoluto. O primeiro seria aquele ligado à crítica de costumes, cujos conteúdos atuam em acordo com a ideia da superioridade do homem sobre o homem. É um cômico vinculado à máxima “*ridendo castigat mores*” (o riso castiga os costumes) cujos recursos estão nas comédias de Molière. A vertente significativa é definida pelo poeta como uma representação resultante de imitação, à qual o poeta contrapõe o conceito de cômico absoluto, não mais resultante da imitação, mas “matéria de criação”.

A comicidade absoluta é categorizada pelo conceito de “grotesco”. O “grotesco” baudelairiano seria um tipo de humor que vai além do moralismo racional da crítica de costumes; é intuitivo e exuberante, fruto de criações fabulosas e personagens mágicas, gerando um riso incontrolável e excessivo. Enquanto o significativo era fruto da imitação do homem sobre homem, o grotesco é fruto da imitação do homem sobre a natureza, exemplificado pelo poeta pelos contos fantásticos de Ernest Theodor Amadeus Hoffman e a pantomima exagerada e bufona de um saltimbanco inglês.

Como veremos adiante, Raul Pederneiras ambicionava criar um tipo de humor próximo ao conceito do cômico absoluto baudelairiano, rejeitando formas de humor que se valiam da degradação

Analisando a obra de Pederneiras sob a ótica do ensaio *O Cômico e a regra* de Umberto Eco (1984) Laura Nery descarta a possibilidade de ler o projeto satírico do caricaturista a partir da carnavalização elaborada por Mikhail Bakhtin, uma vez que a graça que se extrai da caricatura está sempre “relacionada à série de operações mentais sugeridas pela charge, que, de modo engenhoso, joga com o interdito mas não propõe uma alternativa real a ele.” (NERY, 2000: 87)

Desse modo, a obra caricatural de Pederneiras suscita muito mais a reação do sorriso do que a incontável gargalhada do grotesco. Na verdade, a sátira de Pederneiras adequa-se com justeza à designação de Laura Nery : humor de acolhimento.(2000:87)

### **3.1 A Máscara do riso**

O problema psicológico do riso ainda se acha na província afastada das hipóteses e das conjecturas, longe do domínio dos princípios que apontem o elemento comum a todos os casos em que se manifesta. Faculdade distintiva, característica do homem, o riso parece, na realidade, ser provocado quando o fenômeno é humano, ou por acidente, humanizado. Entre as numerosas doutrinas, C. Melinand apresenta como simples e comum a que se estriba na alegria, como causa principal. A observação, porém, revela que a alegria não é a verdadeira causa exclusiva, nem sempre faz rir; há, muitas vezes, riso sem alegria; há, muitas vezes, riso aliado à tristeza; há alegrias graves. Outros autores apresentam como causa o fora do comum, mas nem sempre isso acontece; fenômenos há, os quais, visando contrariar as leis gerais, não provocam hilaridade. O contraste entre o que se espera e o que se realiza, entre a aparência e a realidade, é também uma causa apresentada por bons autores como Hegel, Pascal e Kant”.(PEDERNEIRAS, 1917: 23)

Tese de livre docência de Raul Pederneiras, *A Máscara do Riso*, texto editado em 1917, valeu ao caricaturista a cadeira de Desenho Anatômico na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Trata-se de um estudo aprofundado sobre a fisionomia, uma espécie de esquema formal, especificamente voltado para expressões ridentes baseado em estudos de Leonardo da Vinci, Charles Le Brun e Guillaume Duchenne. Como modelos de expressões fisionômicas, valeu-se de esculturas de Bernadelli, pinturas do flamenco Frans Hals e expressões fisionômicas de atores contemporâneos, como Brandão, o popularíssimo, e Leopoldo Froés.

O fato de o caricaturista usar atores em seu trabalho acadêmico comprova seu engajamento com o ambiente teatral; quando escreveu *A Máscara de Riso*, Pederneiras já era um autor de teatro consagrado. Portanto, mesmo em um estudo acadêmico teórico, o teatro se faz presente em sua obra sendo o seu lápis alimentado pelo contato com o palco e a expressão dos atores.

Embora a abordagem do caricaturista no estudo citado visasse muito mais examinar a anatomia das expressões ridentes do que pensar sobre a essência do riso ou sobre a comicidade, no breve preâmbulo de duas páginas algumas ponderações sobre o tema são levantadas principalmente a partir do ensaio do filósofo francês Camille Melinand, de 1895, *Pourquoi rit-on? Étude sur la cause psychologique du rire*.<sup>77</sup>

Nesse texto, o autor já apresenta algumas questões que Bérghson e outros estudiosos do século XX iriam desenvolver, como dispositivos de construção de comicidade a partir da ideia do exagero e o contraste existente na paródia entre o modelo e a cópia parodiada. Melinand investigou ainda a hilaridade do ato de se perceber, subitamente, no insólito, o habitual, no absurdo, o normal. No entanto, em sua apreciação sobre o tema, Pederneiras lançou dúvidas sobre as afirmações do escritor francês.

Como já foi mencionado, o caricaturista também rejeitou a ideia do riso como resultado de um aspecto degradante. Depois de apresentar as referências a Melinand, Pederneiras finaliza o preâmbulo de seu estudo defendendo aqueles que trabalham com a comicidade, reverenciando a dificuldade dos que vivem do riso. Dentro desse clima nostálgico, no trecho final do texto, cita uma imagem de Bérghson associando o riso à espuma do mar.

O riso nasce como essa espuma; assinala, no exterior da vida social, as revoltas superficiais; desenha instantaneamente a forma móvel desses abalos. Ele também é uma espuma à base de sal. Como a espuma ferve; é alegria. O filósofo que o recolher para experimentá-lo encontrará, por vezes, numa pequena quantidade de matéria, certa dose de amargor.

---

<sup>77</sup> MÉLINAND, Camille, « *Pourquoi rit-on ? Essai sur la cause psychologique du rire* », in *Revue des Deux Mondes*, Paris, Bureau de la Revue des Deux Mondes, LXVe année, 4e période, t. CXXVII, janvier-février 1895, p. 612-630. [http://fr.wikisource.org/wiki/Revue\\_des\\_Deux\\_Mondes/1894-1900](http://fr.wikisource.org/wiki/Revue_des_Deux_Mondes/1894-1900)

### 3.2 A Invenção cômica

Assim como Melinand desenvolve seu ensaio a partir da pergunta sobre a causa do riso (*Pourquoi rit-on ?*), Bérqson também dá início ao primeiro ensaio da obra, *O Riso*, publicada pela primeira vez em 1899, com algumas perguntas que irão nortear sua análise:

O que significa o riso? O que há no fundo do risível? O que haverá de comum entre uma careta de palhaço, um jogo de palavras, um “quiproquó” de *vaudeville*, uma cena de comédia fina? Que destilação nos dará a essência, sempre a mesma, da qual tantos produtos diversos tiram o seu indiscreto aroma ou o seu delicado perfume? Os maiores pensadores, desde Aristóteles, estiveram às voltas com esse problema que sempre se esquia aos esforços, escorrega, escapa e ressurgue impertinente desafio lançado à especulação filosófica. (2007:1)

É partindo dessas questões que o filósofo francês investigou o que designou como “invenção cômica”. O presente estudo se concentrará sobre a terceira pergunta do parágrafo citado: “o que haverá de comum entre uma careta de palhaço, um jogo de palavras, um quiproquó de *vaudeville*, uma cena de comédia fina?” Portanto, o alvo será refletir sobre diversas expressões de comicidade, buscando complementaridades entre elas. Mais especificamente, o objetivo é perceber como, dentro da perspectiva da invenção cômica, o teatro e a caricatura se relacionam.

O uso da obra de Bérqson pode ser justificado pelo peso conferido ao teatro em sua análise. Além desse fato, essa escolha acorda com o procedimento teórico de outro autor utilizado, o historiador Elias Thomé Saliba, no livro *Raízes do Riso*. (2002)

Em seu livro, Saliba privilegia obras de pensadores contemporâneos aos seus objetos de pesquisa, humoristas da *Belle époque* brasileira, valendo-se de três autores: o filósofo Henry Bérqson (*O Riso*, 1899), o psicanalista Sigmund Freud (*O chiste e sua relação com o inconsciente*, 1905) e o dramaturgo italiano Luigi Pirandello (*O Humorismo*, 1908)<sup>78</sup>. Em especial no estudo do primeiro autor o historiador enxerga uma análise muito apropriada à conjuntura da revolução tecnológica que se inicia no século XIX e se intensifica nas primeiras décadas do século XX. Concordando com Saliba, serão

---

<sup>78</sup> PIRANDELLO, Luigi . O humorismo In: GUINSBURG, J. *Pirandello: do teatro no teatro*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.

destacados aspectos da obra de Bérqson produtivos para o exame da obra de Pederneiras.

Para Bérqson, o riso é algo útil à sociedade, faz parte da experiência humana, responde à vida em comum, é fruto da coletividade, castiga os costumes. O filósofo também afirma que o riso é inimigo da emoção. Para que haja o riso é importante não existir emoção ou afetividade entre o objeto risível e o ridente. É preciso haver uma “anestesia momentânea da emoção” (2007:4).

São cômicas as tentativas de fuga de uma personagem teatral confundido com um ladrão, mas, a mesma situação pode não provocar o riso em um espectador que tenha vivenciado a experiência na própria pele.

A essência do cômico, para Bérqson, resulta de contrastes, baseando-se na antítese entre elementos mecânicos e elementos vivos. A ideia fundamental da teoria repousa no fato de que é risível todo aspecto mecânico aplicado ao vivo. Quando uma situação ou um ser humano confunde-se com um mecanismo, o riso castigará sua falta de maleabilidade diante da vida. Bérqson vê uma distração fundamental da pessoa no personagem cômico, assim como também enxerga uma “distração das coisas” (2007:75) nas situações cômicas. O filósofo destaca que, nesse esquecimento, os comportamentos são reproduzidos maquinalmente, sem contar com a flexibilidade exigida pela vida.

Um bom exemplo de personagem cômico adaptável à teoria de Bérqson seria o operário de Charles Chaplin no filme *Tempos Modernos*<sup>79</sup>. Há uma cena em uma fábrica na qual essa personagem não consegue adaptar seus movimentos ao tempo da linha de montagem; quando finalmente o consegue, soa o intervalo, as máquinas param e ele se mantém, mecanicamente, repetindo movimentos como uma máquina. Como se vê, a premissa de mecanização dos hábitos e das atitudes humanas aplica-se com facilidade aos tempos modernos da era industrial, contexto do Brasil na Primeira República.

Segundo Saliba (1991:21), as transformações da sociedade brasileira, nas primeiras décadas do século XX, ocasionaram uma sobreposição de ritmos temporais na vida do brasileiro. O Rio de Janeiro reformulado pelas reformas de Pereira Passos apresentava uma realidade cheia de contrastes de difícil apreensão para o cidadão. Nesse sentido, a

---

<sup>79</sup> CHAPLIN, Charles.. *Modernos*, T. E. M. P. O. S., and MODERN TIMES. "Direção de Charles Chaplin." Preto & Branco. Legendado. Duração 87 (1936).

representação cômica, com suas ambivalências e contradições, permitia uma leitura apropriada da realidade do cidadão carioca.

A modernidade cosmopolita se impunha sob uma sociedade retrógrada, provinciana e de base rural. O historiador Nicolau Sevcenko (2003:120) identifica uma inserção compulsória do Brasil na *Belle Époque*. Portanto, o cidadão brasileiro vivenciava um misto de atração e repulsa diante de novidades tecnológicas como o cinema, o automóvel, o telégrafo, o telefone, o rádio, o avião e a indústria fonográfica. Tratava-se de um momento em que a sociedade exigia do homem uma adaptação a um cotidiano permeado por um ritmo de vida muito acelerado. No Rio de Janeiro, o contraste entre tecnologia e tradição passou a ser assunto frequentemente explorado pelos caricaturistas.

Por outro lado, no que concerne à caricatura, Henry Bergson a via como o desenho da moral do indivíduo. A fisionomia cômica seria aquela que exibia os automatismos do indivíduo. O caricaturista apreenderia da fisionomia um gesto mecânico e o cristalizaria no desenho cômico. As chaves para essa representação estariam na própria natureza, bastando intensificá-las para criar uma caricatura.

Como mecanismos de invenção de situações cômicas, Bérqson (2007:14) destaca três categorias: a repetição (um mesmo acontecimento pode ocorrer diversas vezes, seja com a mesma personagem ou com outros), a inversão (alguém arma uma armadilha para outro e acaba por cair nela) e a interferência das séries (o quiproquó, ou seja, tomar uma coisa por outra)<sup>80</sup>.

Bérqson definia a comédia como “um brinquedo que imita a vida” (2007: 57) e usava brincadeiras e jogos infantis para conceituar dispositivos da comédia. Para o filósofo francês, a mecânica interna das comédias podia ser lida por meio do mecanismo de três brinquedos: o boneco de mola que, quando comprimido, salta de novo como uma personagem obsessiva; o fantoche a cordões (uma personagem manipulada por outro) e

---

<sup>80</sup> Esses procedimentos são aplicáveis em charges e tiras gráficas de Raul Pederneiras; a repetição, por exemplo, aparece na charge de *O Malho*, de 1904, intitulada Três pessoas distintas, em que a face do presidente Rodrigues Alves é reproduzida em três imagens: o próprio presidente, o senado e a câmara, numa alusão direta ao poder irrestrito e personalista do chefe de estado na República brasileira. Já na Revista da Semana de 21 de outubro de 1900, apresenta-se o mecanismo da inversão na seguinte situação, um guarda aborda um bêbado dizendo: “Acompanhe-me...” -; e o bêbado responde: “Hom’ essa! Acompanhar? Então você tem medo de andar sozinho?!...”.

a bola de neve (representando uma ação que propaga outras que se multiplicam de maneira incontrolada na cena).

Visualizando os procedimentos da “invenção cômica” como brincadeiras Bergson atenta para um processo prazeroso de criação<sup>81</sup>. Creio que não é demais insistir na importância do conceito de jogo, afinal, a palavra jogo se presta a diversos significados. Na língua inglesa (to play) e na francesa (jouer), o verbo jogar está vinculado ao teatro no sentido de atuar e ao brinquedo, no sentido do brincar. Ainda é possível acrescentar que, no processo de comunicação, o ato de jogar incorpora a ideia de improviso. Portanto, o conceito de jogo aplica-se à forma e ao conteúdo da comédia e da caricatura.

A aplicação do mecânico ao vivo é um argumento adaptável a comicitàs de suportes diferentes. Como demonstra Bérqson, a caricatura e várias formas de comédia teatral podem ser analisadas por esse viés, inclusive o teatro francês de Molière (1622-1673) e Labiche (1815-1888) constitui um dos principais suportes usados pelo filósofo. Nesse sentido, a obra de Bérqson ajuda a encontrar as similaridades e os complementos entre expressões de comicitàs.

Quando aborda o desenho de humor, Bergson chega a algumas conclusões bastante ilustrativas sobre as interseções com o teatro. Contudo, é importante atentar para o fato de esse desenho não ser a caricatura de fisionomia que ele analisa em outro momento. Portanto, conjectura-se que o filósofo esteja referindo-se às charges e histórias ilustradas.

Todavia, não nos enganemos, a comicitàs do desenho é, muitas vezes, uma comicitàs de empréstimo cujo principal cabedal está na literatura. Queremos dizer que o desenhista pode ser um autor satírico e até um autor de *vaudeville* e que rimos bem menos dos desenhos em si do que da sátira ou da cena da comédia que ali está representada (Bergson, 2007:22).

Certamente, essa ligação da charge com o teatro gerou em Raul Pederneiras algum arrojo para a aventura do texto teatral. De alguma forma, a teatralidade do desenho de

---

<sup>81</sup> Embora Bérqson acredite no cômico como algo útil à sociedade, capaz de castigar os costumes, ele também atenta para o caráter prazeroso e lúdico do inventor e o do espectador da comédia. Aliás, esse prazer na criação e na fruição do humor é questão central do estudo de Freud sobre os chistes. Para Freud o chiste é um mecanismo do inconsciente, é uma espécie de descarga liberada pelo inconsciente, que permite que digamos, em tom de brincadeira, aquilo que verdadeiramente pensamos.(BERGSON: 78) (FREUD, 2012: 107)

humor serviu de alimento para as peças teatrais desse autor. Verifica-se um deslizamento de imagens do desenho para a cena.

Há uma charge de capa em o *Tagarela*, de 21/01/1904 (Figura 22), na qual o mestre de cerimônias da revista, possuidor de uma descomunal boca aberta, rege os cinco sentidos (visão, olfato, paladar, tato e audição) alinhados num segundo plano da cena. Na partitura que traz à mão, lê-se: “*ridendo castigat mores*”, imagem que praticamente se reproduz em uma cena da peça *Berliques e Berloques* (1907), em que o compadre, uma espécie de mestre de cerimônias da peça, aplica os cinco sentidos na procura de fatos para criação de uma revista teatral.

A potência cômica do desenho de humor residiria nessa capacidade de se alimentar da literatura e de invocar uma cena teatral. Bergson não acredita na potência autônoma do desenho humorístico e, embora não dê exemplos, é possível vislumbrar o porquê dessa reflexão.<sup>82</sup> Já que o desenho humorístico contemporâneo, isto é, a produção dos desenhistas da *Belle Époque* francesa, ainda é muito dependente da palavra<sup>83</sup>. Entretanto, o pensamento de Bergson merece atenção, pois ele concebe a charge como uma “*mise en scène*” ou, pelo menos, como um pretexto para tal.

---

<sup>82</sup> Como já foi apresentado no primeiro capítulo, há caricaturas que usam elementos unicamente do desenho para expressar-se, sendo que o seu significado é condicionado por questões formais como linha, forma ou cor. No Brasil os caricaturistas Guevara e Figueiroa foram os primeiros a abrir mão da palavra criando um desenho autônomo. (LIMA, 1963: 117)

<sup>83</sup> Para entender a história da caricatura francesa da Revolução à atualidade: TILLIER, Bertrand, *A la charge! La caricature en France DE 1789 A 2000*. Les Editions de l'Amateur, 2005 e a caricatura brasileira: TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. *O Traço como texto: a história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930*. Disponível em: [http://www.casaruiarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/oz/FCRB\\_LuizGuilhermeSodreTeixeira](http://www.casaruiarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/oz/FCRB_LuizGuilhermeSodreTeixeira)  
No início do século XX o desenho humorístico que condensa todo o significado da mensagem na imagem está começando a ser experimentado. No Brasil a valorização da imagem em relação ao texto começa a acontecer com a geração de Raul Pederneiras, e na década de 1930 o desenho que fala por si já é uma realidade.



Figura 26 *Tagarela* de 21/01/1904<sup>84</sup>

Outra reflexão de Bergson que merece ser destacada diz respeito à comicidade de palavras. Nessa categoria de invenção cômica, ele também encontra um vínculo estreito com o teatro.

No sentido mais amplo da palavra, parece que se chama de espirituosa certa maneira dramática de pensar. Em vez de manejar as ideias como símbolos indiferentes, a pessoa espirituosa as vê, as ouve e, sobretudo, as faz dialogar como se fossem gente. Ela as põe em cena e põe a si mesma, até certo ponto, em cena também. Um povo espirituoso é também um povo apaixonado pelo teatro (BERGSON, 2007:78)

Dando sequência a essa reflexão, Bergson empreende uma busca improfícua em torno da natureza do dito espirituoso, procurando distingui-lo do cômico e desenvolvendo outros argumentos que vinculam o chiste ao teatro:

---

<sup>84</sup> VELLOSO, Monica Pimenta, LINS, Vera e OLIVEIRA, Claudia. *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010. p. 83.

Mas se o dito espirituoso consiste geralmente em ver as coisas *sub specie theatri*, concebe-se por que ele pode ser mais particularmente voltado para certa variedade de arte dramática, a comédia (...)(...)

O chiste presta-se, então, a uma análise cuja fórmula farmacêutica, por assim dizer, podemos dar agora. A fórmula é a seguinte: toma-se o chiste, espessa-se o chiste transformando-o em cena representada, buscando-se em seguida a categoria cômica à qual essa cena pertenceria; o chiste estará, assim, reduzido a seus elementos mais simples e teremos a explicação completa (...)

Mas essa comparação entre espirituoso e cômico nos indica, ao mesmo tempo, o caminho que se deve seguir para o estudo da comicidade das palavras. Por um lado, vemos que não há diferença essencial entre uma frase cômica e uma frase espirituosa; por outro lado, a frase espirituosa, embora ligada a uma figura de linguagem, evoca a imagem confusa ou nítida de uma cena cômica. Isso equivale dizer que a comicidade de linguagem deve corresponder, “tintim por tintim”, à comicidade das ações e das situações e que, se nos for permitido exprimir, ela não passa de sua projeção no campo das palavras · (2007, 70-82)

Acrescentando argumentos à reflexão de Bérqson, a pesquisadora portuguesa Maria Virgilio Cambraia Lopes( 2005: 56) observa que o trocadilho pressupõe a leitura em voz alta; há uma sonoridade no jogo de palavras que se completa com a emissão do som. Portanto, esse seria mais uma forma de inserir o teatro no jogo de palavras. A frase espirituosa do trocadilho se completa quando dita, como numa cena teatral. Portanto, seguindo esse raciocínio, se o chiste possui natureza teatral capaz de invocar uma cena de comédia, ele é, com certeza, munição importante para o arsenal de um dramaturgo/caricaturista.

A prática do chiste e do trocadilho era atividade comum entre cronistas e caricaturistas da República Velha (NERY,2000: 66) Raul Pederneiras e Calixto Cordeiro praticavam disputas em torno da técnica. As charges e textos teatrais desses autores foram constantemente alimentados por frases espirituosas, trocadilhos, alusões, paródias e duplos sentidos.

Evidentemente, não é difícil encontrar conexões formais no que diz respeito à invenção cômica. De alguma forma, a obra de Bérqson elucida muito bem o assunto, principalmente pelo valor que dá ao teatro. Além do que, o estudo de Bérqson ajudou a retirar a comicidade de um lugar menor na história da cultura ocidental, demonstrando como a invenção cômica requer inteligência, tanto para ser criada quanto para ser fruída.

Contudo, hoje já existem outros estudiosos contestando e acrescentando dados às premissas de Bérqson. Um bom exemplo é o trabalho da dramaturga baiana Cleise Furtado Mendes, *A Gargalhada de Ulysses: a catarse da Comédia* (2008). Em sua análise, a dramaturga contesta, com veemência, a ideia de que o riso é inimigo da emoção, identificando a existência de uma emoção entre o personagem cômico e o espectador.

Segundo a autora, o espectador nutre uma espécie de inveja em relação ao caráter distraído da personagem cômica, que mantém intacta uma espécie de “patrimônio lúdico” da infância, uma sensibilidade que a vida em sociedade destrói. É essa ingenuidade que sensibiliza a plateia; é ela que o espectador inveja.

Interessante notar que a ideia do “patrimônio lúdico” como fonte para a comicidade também pode ser vinculada à caricatura, pois como já foi mencionado, o advento do termo caricatura no atelier dos irmãos Carracci (Século XVI) é vinculado a uma brincadeira, um jogo de adivinhação entre os frequentadores da oficina.

### **3.3 O Cômico e o Inconsciente**

Como já foi apresentado no tópico anterior, a grande colaboração de Freud para a história da comicidade foi a percepção da existência de uma ligação entre o sonho e o chiste. Se Bérqson desenvolveu algumas questões relativas à comicidade de palavras, Freud intensificou essa pesquisa, verificando a natureza e os procedimentos na construção do chiste. O psicanalista constatou que há um impulso inconsciente na criação do chiste que funcionaria como um liberador de emoções reprimidas pela sociedade.

Toda a explanação de Freud, fartamente ilustrada com exemplos de sua prática psicanalítica, caminhava no sentido de rastrear as notáveis semelhanças entre o trabalho do chiste e o trabalho do sonho, inclusive com a utilização, nos dois casos, de técnicas semelhantes, como a condensação, o exagero, o deslocamento, a aliteração etc. (SALIBA, 2002:23).

De acordo com Freud (1996:107) da mesma forma que os sonhos e os atos falhos, os ditos espirituosos são resultado de um processo mental do inconsciente. A criação e a fruição do chiste liberam um prazer reprimido pela sociedade.

A palavra chiste corresponde ao *joke*, em inglês e ao *mot d'esprit*, em francês. Grosso modo, trata-se de um pequeno texto ou frase que joga com recursos fonéticos, morfológicos, sintáticos e semânticos objetivando o humor.

Freud chama atenção ao fato da criação do chiste ser um atributo de poucos. Há indivíduos dotados de uma capacidade especial à criação dos chistes. Embora seja um processo inconsciente, nem todas as pessoas são dotadas desse espírito. A criação do chiste necessita de criadores sagazes (1996:21 e 35). Como já foi mencionado, Raul Pederneiras era um exímio autor de chiste, o caricaturista praticava disputas chistosas com amigos e escrevendo colunas baseadas no tema.

Freud destaca como característica básica para a construção do chiste a brevidade (1996: 21). É fundamental que o chiste seja curto e conciso, pois essa é a condição para mantê-lo fora do universo do racional. Aqui encontramos uma similaridade entre o chiste e a caricatura; segundo o historiador Ernest Gombrich, a caricatura precisa ser concisa e sintética para ser lida num relance. (1999:34). Ele diz que o desenho cômico necessita dessa qualidade tópica, isto é, precisa ser compreendida rapidamente.

Quanto à natureza dos chistes, Freud os separa em verbais (cujo efeito se constrói na expressão verbal) e intelectuais, cujo resultado risível não deriva totalmente das palavras, mas do percurso do pensamento. Quanto à técnica, ele os classifica em dois tipos: condensação e deslocamento. Os chistes de condensação seriam aqueles nos quais ocorre uma síntese de palavras em favor de um novo sentido, como no trecho final do segundo ato da peça *Berliques berloques*, de Raul Pederneiras, em que a personagem Bengala dialoga com o compadre Braz bocó:

Bengala:

Dama que faz concessões

Da madrugada á noitinha,

Ás centenas, ás porções...

Braz:

É bengala...

Bengala

É bem...galinha!

A segunda charge que Pederneiras cria no periódico *O Mercúrio* já apresentava um chiste de condensação, usando a palavra “polka” no diálogo entre um casal de mulatos. O rapaz pergunta: “Você sabe *porká*?” E a moça responde: “Uê gentes! Se eu subesse *porká*, *porkaria*...”



Figura 27 Charge de *O Mercúrio* 22/07/1898. In Herman Lima.

Entre os chistes de condensação, Freud também inclui o duplo sentido, ou seja, uma palavra ou nome que modifica seu significado no jogo das palavras. No primeiro número do semanário *Tagarela* (2 de março de 1902), onde trabalharam Raul Pederneiras, Calixto Cordeiro e J. Carlos, na coluna “*Feira de Cal Em Burgos*”<sup>85</sup>, criada coletivamente e dedicada ao trocadilho e ao jogo de palavras, há o seguinte diálogo chistoso: “Vou tomar águas termais em Minas. — Espera, menino, deixa Minas ter mais águas.”

Na mesma coluna, outro chiste é criado agora usando nome próprio: “Pede Calixto que se anuncie o desaparecimento de um cachorro de estimação que pertence ao ator Mattos. É para não ficar o Mattos sem cachorro”.

<sup>85</sup> A palavra calemburgo é de origem francesa e designa trocadilho.

Ainda, na mesma coluna, na edição de o *Tagarela*, de 29 de março de 1902, um chiste sobre a peste: “Por falar em peste; o diabo da bubônica anda a passo de cagado; custa a desaparecer. Que peste lenta!”

Outro sobre os bastidores da ópera de 3 de maio de 1902: “Um contra-regra à procura da famosa cantora Ninon Thalie, chega-se ao maestro: Onde está a Ninon ? Tá li...”

Na charge, *A Primeira “Miss” no Brasil...* (Figura 22), Pederneiras faz a alusão cômica ao título do famoso quadro de Victor Meirelles: *A Primeira Missa*. A primeira Miss da charge é uma tradicional senhora inglesa, cuja figura austera é admirada pela curiosidade jocosa dos índios na floresta.



**Figura 28** A Primeira “Miss” no Brasil..., *Cenas da vida carioca*. 1924. ABI.

No segundo tipo de chiste, o de deslocamento, apresenta-se uma frase e, no diálogo, a réplica deforma o sentido inicial do texto. Como exemplo, Freud apresenta o seguinte conversa entre dois personagens: “— Monte nesse cavalo às quatro da manhã e, às seis e meia, estará em Presburgo? — E que vou fazer em Presburgo às seis e meia da manhã?” (FREUD, 1996: 52). Esse conceito de deslocamento, de certa forma, confirma o procedimento de construção da comédia baseada na inversão que Bérqson apresenta em *O Riso*.

Para Freud, os chistes de deslocamento necessitam de três pessoas para que o efeito humorístico ocorra. A primeira elabora e expõe o chiste; a segunda é objeto chiste; a

terceira, a pessoa que escuta e usufrui do prazer cômico. Portanto, como no teatro, o chiste requer uma plateia própria. Nesse sentido, assim como foi verificado por Bergson, a classificação do chiste de Freud também pressupõe uma espécie de cena.

No teatro, a prática do desvio de sentido é amplamente utilizada em diálogos cômicos na réplica. O duplo sentido também é prática recorrente no teatro de revista. Portanto, aos poucos, vai se evidenciando a forte ligação entre desenho cômico, comicidade de palavras e cena teatral.

Mas, outra distinção que Freud verifica no chiste refere-se ao conteúdo. Para ele, há os chistes inocentes e os tendenciosos, classificados como hostis e obscenos (1996:98). Os inocentes seriam aqueles que contêm um fim em si mesmos. São risíveis, de acordo com a técnica empregada. O resultado desses chistes é um sorriso de aprovação. Já os tendenciosos são agressivos; liberando impulsos reprimidos, requerem um alvo para ser hostilizado ou degradado. Segundo Freud, esse tipo de chiste é frequentemente usado para agredir superiores. Quando o objeto tem um conteúdo sensual, o objetivo será desmascaramento de um aspecto sexual reprimido pela sociedade.

Procurando entender a natureza e a função social do chiste, Freud (1996:17-21) apresenta pesquisas de alguns autores que o precedem. Nessa investigação, encontra-se a expressão “juízo lúdico”, cunhada pelo filósofo Rupo Fischer(1889), que, embora paradoxal, parece-nos bastante adequada à definição do chiste, pois compreende as ambiguidades e contradições inerentes ao jogo de palavras. A noção de julgamento pressupõe um sentido de racionalidade, justeza e seriedade. Contudo, a esse juízo acrescentam-se os sentidos do jogo e da brincadeira contidos no conceito do lúdico. O resultado soa contraditório, pouco lógico e ambivalente, como é o chiste, por natureza.

Merece destaque o fato de Fischer também vincular o chiste à caricatura. Pois, o conceito de “juízo lúdico”, criado por ele, também pode ser aplicado ao desenho cômico. Afinal, o objetivo de uma caricatura ou de uma charge não é criar um juízo?

Por meio do chiste, retomamos à palavra *giuoco* empregada no início desse capítulo, na definição do termo caricatura. Portanto, por meio do chiste voltamos à ideia da brincadeira, da comunicação que pressupõe alguma dose de improviso.

Nesse sentido foi, portanto, transitando entre formas de criação intrinsecamente lúdicas que Raul Pederneiras construiu sua carreira, pois era um dos grandes mestres do chiste e da *belle époque* carioca .

Outro humorista reconhecido por sua perspicácia no jogo de palavras era o gaúcho Aparicio Torelly, mais conhecido como Barão de Itararé. O parceiro de Raul Pederneiras no teatro de revista com a peça *Meu Pedaco* (1930) usava provérbios dentro do quais criava deslocamentos e inversões hilariantes como: “De onde menos se espera, dali é que não sai nada”; “Mais vale um galo no terreiro do que dois na testa”; “A força é o mais desagradável instrumento de corda”; “Houve um tempo em que os animais falavam: hoje, eles escrevem” (SALIBA, 2002: 234).

Torelly também criou personagens usando a linguagem macarrônica como a “Cundessa de Trais–dus-Montes, listrada de grande baloire e uma das mais finas jumentalidades d’antiga aristocrecia luso-vrasileira”, cujas lições eram publicadas nas páginas de *A Manhã* , como por exemplo: “Quando faiz muito caloire, as damas d’alta sociedade, costumam s’avanaire cum u leque (...) e murmuraire cum seus vutãens: Dura leques, sed leques, u que quére diseire: “É dura a sede, mesmo cum leque” (SALIBA, 2002:235).

Infelizmente, a revista teatral *Meu Pedaco* perdeu-se no tempo. Não há como saber se o talento no jogo com as palavras desses dois gerou uma cena interessante. O fato que está documentado e que a encenação não teve boa acolhida do público, apresentando pouquíssimas récitas (FIGUEIREDO, 2012: 167)

## **2.4 Outras comichidades**

Finalmente, acrescenta-se algumas considerações sobre o estudo do filólogo Vladimir Propp (1895- 1970), que pertenceu ao grupo do formalismo russo, autor do livro *Comichidade e Riso* (1992) no qual sistematiza e apresenta vários procedimentos da comichidade. Valendo-se de extenso material no qual constam a literatura de Gogol, as comédias de Shakespeare e Molière e a obra de François Rabelais, o autor russo classifica formas de comichidade, descrevendo e analisando as relações entre elas. E, mais, próximo do que fez Baudelaire, Propp separa o riso de zombaria do riso de

alegria, ou seja, também diferencia a ação de rir de algo ou de alguém (o riso de zombaria) da ação de rir com alguém, presente ao do riso da alegria. Contudo, é dentro do conceito do “riso de zombaria” que, em 14 capítulos o autor apresenta diversas categorias de invenções cômicas algumas das quais destacaremos por terem forte ligação com o universo do desenho de humor.

Primeiramente, Propp destaca, como condição para existência da comicidade ligada à esfera da zombaria (1992: 119), a manifestação de algum defeito que se revela inesperadamente. Contudo, para que esse defeito resulte cômico é necessário que ele seja ridículo ou mesquinho. Ao longo do estudo o linguista analisa diversas possibilidades de invenções cômicas vinculadas ao riso de zombaria: a natureza física do homem, as semelhanças, as diferenças, o homem com aparência animal, o homem-coisa, a ridicularização das profissões, a paródia, o exagero, o fazer alguém de bobo, os alogismos, os caracteres, os instrumentos linguísticos e as inversões de papéis.

Segundo o autor é risível tudo o que escapa à ordem estabelecida pela maioria. Uma personagem que destoa na maneira de se vestir é um bom recurso para esse tipo de comicidade; nessa categoria, o estrangeiro é uma personagem importante, pois é alguém que não conhece os códigos e os hábitos de um povo ou de uma cidade. Portanto, é um personagem com possibilidades de cometer erros, mostrar-se ingênuo. Enredos em que caipiras dirigem-se para a cidade grande e acabam sendo ludibriados pelos malandros locais são frequentes no teatro de revista do século XIX ao século XX. Ridicularizar profissões é outro recurso que Propp (1992: 85) apresenta. Os advogados e juízes que caricaturista Daumier apresenta na série *Gens de Justice* (GOMBRCH, 1999:289-311) são bons exemplos desse tipo de humor. Como já foi mencionado, os bacharéis de Daumier atuam com extrema artificialidade, seu gestual exagerado lembra a atuação de atores em cenas melodramáticas. Mas, além desse aspecto, ainda existem os recursos que exploram a falta de competência de alguns profissionais em suas áreas. Os médicos que Molière apresenta como Sr. Purgon e Sr. Diafoirus, da peça *O Doente Imaginário* (2010:27) são um belo exemplo dessa comicidade. Os médicos do dramaturgo francês ludibriam seus clientes com lábia e vocabulário em latim, disfarçando suas incompetências na cura das doenças. Outra fonte de comicidade são os profissionais corruptos que usam a profissão para receber ganhos ilícitos. Nas peças de Raul Pederneiras, guardas e fiscais materializam o lado mais corriqueiro e mesquinho da corrupção.

No tocante ao exagero cômico, cuja ação deve evidenciar um defeito ridículo, Propp destaca três formas fundamentais para sua ocorrência: a caricatura, a hipérbole e o grotesco (1992:21). A caricatura consiste no exagero de uma característica (física ou espiritual) do caricaturado de forma a torná-la mais evidente. Já a hipérbole seria um adensamento maior das características da personagem destacando características negativas ou positivas. Finalmente, o riso de exagero ainda conta com o conceito do grotesco, grau mais elevado do exagero, capaz de exceder o real aproximando-se do fantástico. Nesse sentido, o conceito do linguista russo aproxima-se do de Baudelaire (2008) que em seu ensaio também conceitua o grotesco como uma narrativa próxima ao universo fantástico.

Segundo o teórico russo, o malogro da vontade é outra condição que gera comicidade, acontecendo em uma imprevista frustração de um desejo ou vontade humana, numa situação corriqueira.

O ato de fazer alguém de bobo também é alvo do estudo de Propp. Para classificar as situações de trapaça e engodo, ele recorre a um termo “ludibrio”. Trata-se de um conflito entre personagens sendo que um cai na armadilha do outro sendo esse princípio fundamental das comédias de intriga.

O russo também se vale do termo “alogismo” para definir um desmascaramento da tolice do personagem ante o espectador. Quanto aos instrumentos linguísticos de comicidade, Propp apresenta vários, como os trocadilhos, os paradoxos, o discurso sem sentido, a eloquência vazia, o uso errado da língua e nomes ridículos.

O trocadilho que Propp vê como um jogo de palavras semelhantes ao som e distintas no significado, gera conflito, pois revela um discurso incoerente. Para o teórico russo, o trocadilho pode ser o potente recurso cômico, uma ferramenta importante do cômico de zombaria.

O paradoxo é definido pelo linguista como “aquelas sentenças que o predicado contradiz o sujeito”, ou a definição do que está para ser definido” (PROPP, 1992:23). O discurso ficaria sem sentido se usasse palavras sem a preocupação com a coerência. Já o discurso sem conteúdo é o que se utiliza, com frequência, do lugar-comum.

Há, ainda, a eloquência vazia que ocorre quando há um excesso de palavras e o uso de calões profissionais revelam a falta de conteúdo de um discurso, como o latim dos médicos de Molière.

Acrescentam-se, ainda, os nomes ridículos e o uso inadequado da linguagem, seja na fala de grupos marginais, seja na utilização de uma língua estrangeira com intuito cômico, como é o caso do uso do francês macarrônico.

Finalizando as reflexões é preciso ainda mencionar o ensaio “*O Humorismo*” que Luigi Pirandello escreveu em 1908<sup>86</sup>. Para o escritor italiano, o cômico nasce de uma percepção do contrário. De alguma forma, esse raciocínio que pode ser vinculado à ideia da inversão de Bérghson e ao conceito de chiste de deslocamento apresentado por Freud. O exemplo apresentado pelo autor é a imagem de uma velha decrépita que tenta rejuvenescer usando maquiagem, em uma imagem que gera o riso, pois se percebe ali uma contradição. Na charge *A Pintura* pertencente ao álbum *Cenas da Vida Carioca*, de 1924 Pederneiras cria legendas jocosas para expressões das Artes Plásticas. A legenda, “modelo vivo”, apresenta uma jovem modelo agredindo o pintor, a legenda “pintura digital” é representado por uma moça com dedos finos e longos, enquanto a legenda “Natureza morta” apresenta a contradição de Pirandello, ou seja, uma velha decrépita enchendo-se de maquiagem.

---

<sup>86</sup> : PIRANDELLO, Luigi : “o humorismo” In: Pirandello: do teatro no teatro de J. Guinsburg São Paulo: Perspectiva, 1999

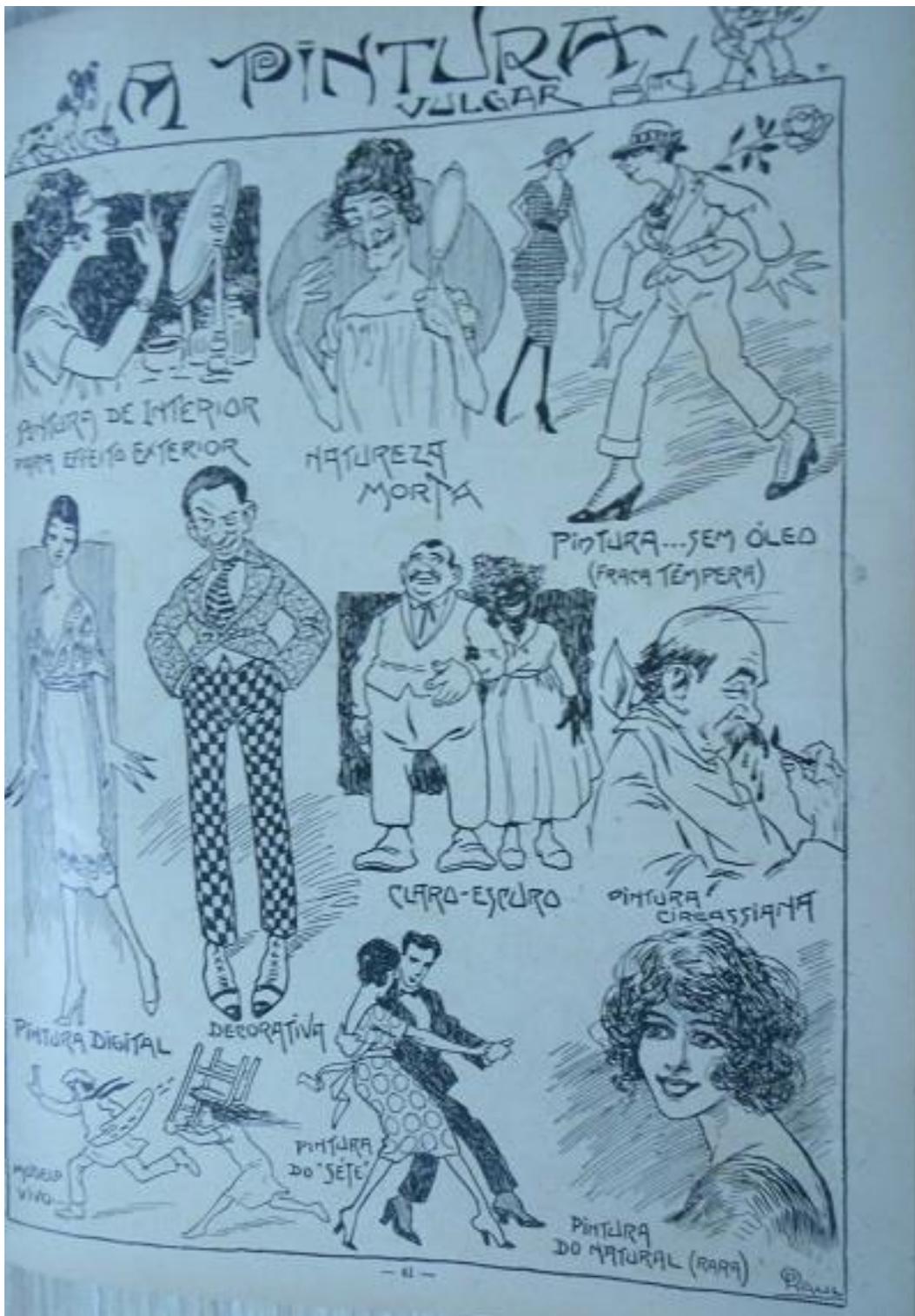


Figura 29 A Pintura. Cenas da vida carioca, 1924. ABI.

## 2.5 A Paródia

Na biografia de meu pai consta o seu encantamento pelo teatro. No final dos anos 1940, ele era um jovem estudante de medicina, que, vindo do interior do Rio Grande do Sul para o Rio de Janeiro, fazia economias para frequentar os palcos da cidade. Sem preconceitos estéticos, assistia a tudo: do teatro de revista aos dramas modernos trazidos à cidade pelo Teatro Brasileiro de Comédia. Viu Dulcina de Moraes, Jaime Costa e Mesquitinha em cena. Contudo, quando se lembra do teatro de revista sempre ressalta a impressionante rapidez com que criavam a paródia.

O imediatismo, como uma notícia ou evento social, ganhava uma versão paródica no palco revisteiro. Ele lembra especialmente de um fato: a peça era *Desejo*, de Eugene O'Neill, e Cacilda Becker estava em cena com Os Comediantes. Ziembinski assinava a direção do espetáculo. A imagem mais forte da peça era a da atriz esfregando-se pelas paredes, louca de desejo. Uma semana após, viu Oscarito travestido de Cacilda, esfregando-se nas paredes do Teatro Recreio. Impressionou-o a rapidez da paródia e a capacidade com que Oscarito reproduzia o gestual usado por Cacilda.

Esse relato dá uma breve ideia da importância da paródia no teatro de revista - termo de origem grega que reúne ode (canto) e para (aquilo que se desenvolve ao lado). É possível dizer que a paródia faz parte do conceito de teatro de revista. Na verdade, trata-se de recriação cômica de um texto qualquer, sendo certo que há paródias de peças teatrais, romances e poesias.

No século XIX, nas operetas do teatro Alcazar Lyrique, a prática da paródia foi fundamental para disseminar o gosto pelo teatro musical no Rio de Janeiro.

Na peça *Orphée aux Enfers* (1858) o músico Jacques Offenbach parodiava o mito de Orfeu que, por sua vez, no Brasil, foi também parodiada pelo ator Vasques com o título de *Orfeu na Roça* (1879), montagem que contabilizou mais de 100 apresentações no teatro Fênix Dramática e desencadeou uma profusão de versões paródicas: *Abel e Helena* de Artur Azevedo (1885), parodiava a ópera-cômica *A Bela Helena* de Henrique Meilhac e Ludovico Halévy. *Barbe-Bleue* (1866), com música de Offenbach e libreto de

Meilhac e Halévy, foi transformada em *Barba de Milho*(1868)<sup>87</sup>, na versão de Augusto de Castro.<sup>88</sup>

Segundo Neyde Veneziano, alusões e paródias são artefatos primordiais à carpintaria do teatro de revista. O simples fato de passar em revista, de maneira jocosa, os fatos de uma sociedade, já significa criar uma paródia. Assim, personagens reais caricaturados nos palcos de revistas transformam-se em paródias pessoais daqueles indivíduos. Evidentemente, também no universo do desenho gráfico, paródias e alusões são recursos imprescindíveis à retórica dos caricaturistas.<sup>89</sup>

Enfim, fica evidente que existe um vínculo estreito entre o teatro, o desenho cômico e a literatura. Na verdade, é possível dizer que, apesar de todo o esforço em ordenar e classificar as invenções cômicas, os mecanismos de construção de comicidade se alimentam mutuamente, e mesmo em linguagens diferentes verifica-se um entrecruzamento de meios. As diversas formas de comicidade, mesmo quando parecem seguir esquemas formais fechados, ainda são matéria de criação, estando sempre sujeitas a inovações. Além disso, no caso do humor, a falta de lógica e o atrevimento fazem parte do processo.

Como se pôde facilmente verificar, o desenho de Raul Pederneiras tem um forte vínculo com a cena teatral. Os exemplos apresentados comprovam o fato de haver na obra gráfica do caricaturista mais que uma insinuação do teatro. Assim, não seria incorreto dizer que há uma intensa presença de elementos teatrais na forma e no conteúdo de sua obra. A capacidade de improvisar colhendo fatos do cotidiano, captando no traço o “instante tipo” de um personagem ou de uma situação, e ainda os legendando com espirituosos jogos de palavras, esse foi o desafio do caricaturista, sua capacidade de invenção cômica e por que não dizer: a sua brincadeira. E será com esse repertório expressivo que o artista se insere no palco revisteiro.

---

<sup>87</sup> Ver: SCANDAROLLI, Denise. *Estruturação do gênero “cômico” no Teatro Francês: Vaudeville e Opéra-Comique*. Disponível em : [http://www.encontro2012.sp.anpuh.org/resources/anais/17/1342532421\\_ARQUIVO\\_OsgeneroscomicosdaOperaFrancesa.pdf](http://www.encontro2012.sp.anpuh.org/resources/anais/17/1342532421_ARQUIVO_OsgeneroscomicosdaOperaFrancesa.pdf)

<sup>88</sup> Ver: PRADO, Décio. *Historia concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Ed da USP, 2008, p89-102.

<sup>89</sup> Raul Pederneiras escreveu e encenou a mágica teatral *A Rainha da Noite*, em 1904, uma espécie de paródia da *Flauta Mágica*, de Mozart. Nela, a personagem “Malandrin” cai nas profundezas do inferno, onde convive com Satã, elementos de alquimia (latão, Alumínia e Diamantina) e outros seres mágicos

## 2.6 Sub specie theatri

Saudado por Baudelaire (Daumier, 1995) e Champfleury (1865) como o mais talentoso de sua geração, Honoré Daumier (1808-1879) é reconhecido mundialmente como o nome mais importante da caricatura do século XIX. O historiador Giulio Carlo Argan observa que, no trabalho de Daumier, “a imagem não é a representação ou a narração de um fato, e sim o juízo que se tece sobre ele” (1992: 64).

O francês foi um caricaturista combativo, cuja obra paradigmática teve grande influência nos movimentos revolucionários da França na primeira metade do século XIX. Defendia os ideais republicanos contra o governo do rei Luís Felipe I (1830 - 1848), chegando a ser preso em 1830 devido a uma caricatura na qual apresentava o rei transformado na personagem do gigante glutão Gargantua, da obra do escritor François Rabelais. A charge de 1831, denominada *Gargantua Louis- Philippe e os impostos*, apresenta o rei engolindo carregamentos de ouro pela boca.



Figura 30 DAUMIER. Gargantua.<sup>90</sup>

Um traço marcante da obra do caricaturista é a existência de elementos teatrais influenciando a forma e o conteúdo de suas charges. No caso de Daumier, a teatralidade ajuda a produzir o conteúdo crítico, e o teatro aparece na obra do francês, tanto nas

---

<sup>90</sup> *Op. cit.* p. 8 (p.3).

charges políticas, quanto nas de costumes.<sup>91</sup> O artista documentou os acontecimentos dos palcos parisienses em uma série de litografias nas quais são apresentados instantes da sala e da cena. Seu olhar perspicaz captou o entusiasmo do público, o exagero das cenas melodramáticas e a burla grotesca de alguns *vaudevilles*.



Figura 31 DAMIER. *O público satisfeito*. 1864<sup>92</sup>

Em seus desenhos, apoderou-se de personagens e tipos do teatro, como é o caso de Monsieur Prudhomme, um burguês toleirão inventado por Henry Monnier<sup>93</sup> (caricaturista seu contemporâneo), e Robert Macaire, um malandro sem escrúpulos, criado por Benjamin Antier<sup>94</sup> para o drama *l'Auberge des Adrets*, apresentado pela primeira vez em 1823.

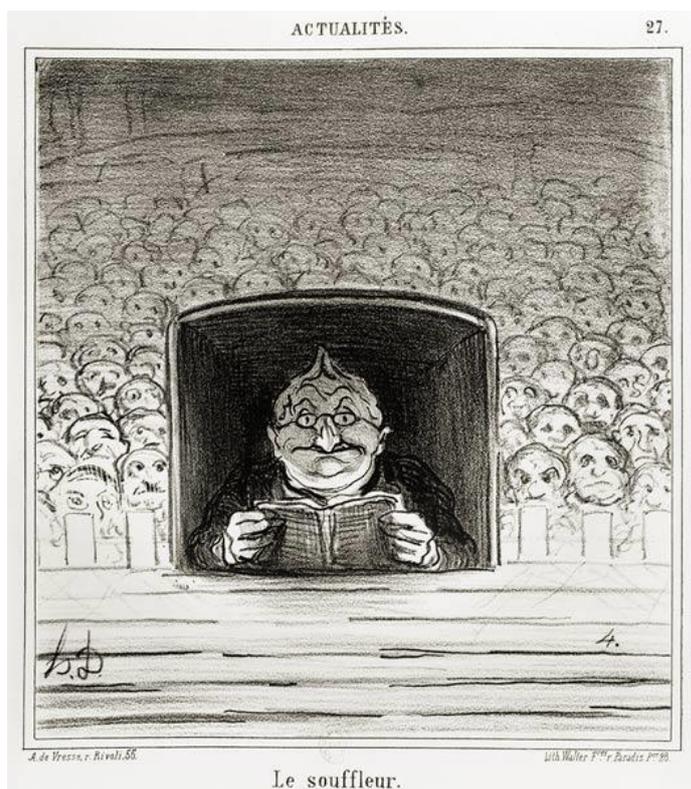
<sup>91</sup> *Daumier et la scène parisienne* Par : Anne Tarou Date : | disponível em : <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/document-48347>

<sup>92</sup> GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Martins Fontes, 2007. p. 308.

<sup>93</sup> Para conhecer mais sobre Henry Monnier é possível consultar *Histoire de la caricature Moderne par CHAMPFLEURY*. Disponível em : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205641c>

<sup>94</sup> Dramaturgo francês autor de melodramas e vaudevilles (1787-1870)

Em algumas charges políticas, Daumier joga com a relação palco e plateia. Um exemplo desse procedimento é a charge denominada *Le souffleur*<sup>95</sup> (o soprador), na qual ele apresenta a figura de Louis Adolphe Thiers - primeiro ministro e eminência parda do reinado de Rei Louis Philippe (1773-1850) - ocupando o espaço do ponto num palco de teatro. Sem ser visto pelo povo, da caixa do ponto, o político sopra as ordens aos protagonistas da política francesa.



**Figura 32 DAUMIER. *Thiers o Ponto*. Extraído do periódico *Chavari*, 7 de fevereiro de 1870. <sup>96</sup>**

A metáfora do teatro também se encaixa na série *Les Gens de Justice*, na qual o caricaturista exhibe tribunais como palcos, onde advogados e juízes atuam com a mesma eloquência exagerada de atores melodramáticos.

<sup>95</sup> GOMBRICH, E. H. – *Meditações sobre um cavalinho de pau*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 1999. p.95.

<sup>96</sup> Idem.p.95.

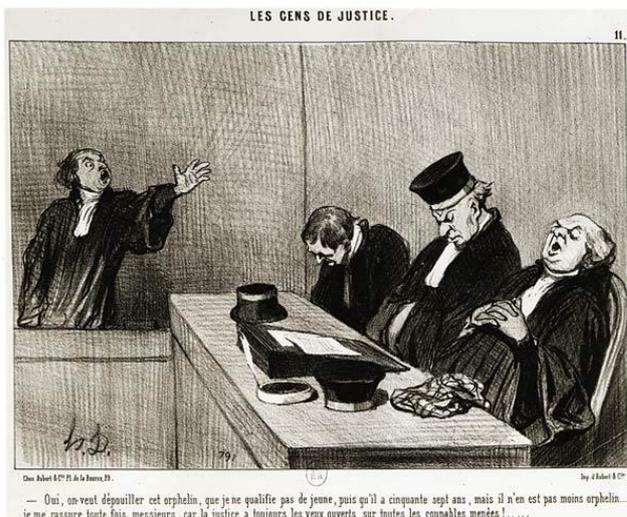


Figura 33 Daumier. Litografia do álbum: *Gens de Justice*. *Le Charivari*, 15 /9/ 1845.<sup>97</sup>



Figura 34 Daumier. Litografia do álbum: *Gens de Justice*. *Le Charivari* 21/04/1845.<sup>98</sup>

Em sua obra vê-se a justiça como uma *mise en scène* carregada de pompa e artificialismo e seus representantes são mostrados como atores exagerados, contaminados por suas togas. Outro nome importante da caricatura francesa que mantém vínculos com o teatro é o de Henri Monnier (1799-1877), que além de caricaturista também atuou como ator e dramaturgo, escrevendo comédias e *vaudevilles*. Personificava os tipos que nasciam do seu lápis como o gorducho e ridículo burguês

<sup>97</sup>Encontrada no site: *Daumier e ses heritiers*. Disponível em: <http://expositions.bnf.fr/daumier/infos/01.htm>.

<sup>98</sup> Idem.

Monsieur Prudhomme<sup>99</sup>, reconhecido por Honoré de Balzac como típico burguês de Paris. O personagem nasce no lápis, é transformado em personagem dramático no texto teatral *Mémoires de Monsieur Joseph Prudhomme*, e depois ganha vida na atuação do próprio Monnier. Portanto, Monnier é um artista em cuja obra evidencia-se um fluxo constante entre a parte gráfica e a dramática. O jogo entre o teatro e a caricatura pode ser constantemente alimentado pela experiência do ator e do dramaturgo. Afinal, ele próprio foi responsável pela caracterização da personagem, seja usando figurinos, perucas e maquiagem, seja carregando nas expressões, nos gestos ou na voz. Esse dramaturgo/ator/caricaturista seria o melhor exemplo de um criador engajado, de forma efetiva, no teatro e no desenho satírico.



Figura 35 Monnier caricatura. Projeto de monumento à memória do Monsieur Prudhomme.<sup>100</sup>

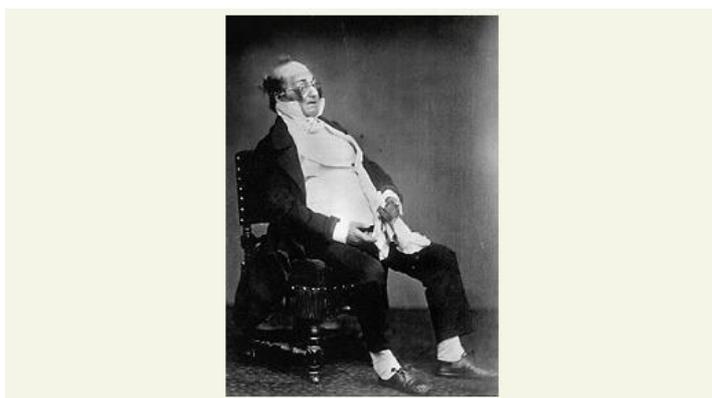


Figura 36 Foto do fotógrafo Nadar: Henry Monnier travestido do personagem Monsieur Prudhomme.<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> Trata-se de uma espécie de um homem de frases feitas, algo próximo ao personagem do conselheiro Acácio, do romance *Primo Basílio*, de Eça de Queiroz, um típico burguês moralista e preso a convenções.

<sup>100</sup> Figura encontrada no texto: CHAMPFLEURY, Jules, *Histoire de la caricature Moderne par CHAMPFLEURY*. Disponível em : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205641c>,(p265).

Ainda no século XIX, em Portugal, encontramos o caricaturista Rafael Bordalo Pinheiro que, embora não tenha escrito para o teatro, sempre se vinculou ao universo do palco. Antes de ser reconhecido como caricaturista, o português experimentou uma fugaz carreira de ator, chegando mesmo a cursar por algum tempo a Escola de Arte Dramática, em passagem que parece ter sido fundamental para sua obra.

A historiadora portuguesa Maria Virgílio Cambraia Lopes (2005 e 2009) analisou o vínculo do teatro com a obra do caricaturista. A autora produz um exame detalhado das caricaturas de Bordalo, percebendo nelas uma autêntica intromissão de elementos teatrais. Os desenhos do português não só documentam com obstinação o que acontecia no palco e nos bastidores da cena teatral lisboeta, como também revelam uma visão de mundo. Para a historiadora, na caricatura de Bordalo Pinheiro o teatro aparece como uma forma de apreensão do cotidiano, como se ele observasse a vida pelo ângulo do palco (2005:165).

Nas charges desse artista, os fatos da política e o dia a dia da cidade de Lisboa são transformados em artefato de representação. A obra bordaliana enquadra os ambientes e cria uma organização plástica da cena, uma *mise en place* construída em função da *mise en scène*. Ele também nomeia e qualifica as personalidades da política, transformando-os em personagens dramáticos.

É importante dizer que Bordalo Pinheiro viveu no Brasil de 1875 a 1879, período em que colaborou nas publicações *O Mosquito*, *O Besouro* e *Pst!* (LIMA, 1963:881) Seu traço elegante influenciou a caricatura brasileira e foi fundamental na formação do também português Julião Machado que, por sua vez, teve Raul Pederneiras como principal discípulo.

Como já apresentada, a obra gráfica de Pederneiras também é contaminada por elementos teatrais, mas além da teatralidade inerente ao desenho cômico. Em algumas charges Pederneiras é explicitamente vinculado ao universo teatral, documentando-o na visão do palco, na dos bastidores e também na perspectiva do espectador.

Retomando as definições do primeiro capítulo, a charge é uma forma de expressão que vale-se de texto e imagem, usando o noticiário para criar uma narrativa ficcional, algo

---

<sup>101</sup> Foto disponível no site: <http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/action-culturelle/celebrations-nationales/recueil-1999/litterature/henry-monnier>.

que apresenta os fatos do cotidiano sem a objetividade da notícia. Trata-se de uma ficção burlesca que tem, como suporte, os fatos do dia a dia na forma de paródia (imitação cômica de uma situação cotidiana, mas com um tom de ironia, deboche). Nesse sentido, aproxima-se da dramaturgia do teatro de revista, não sendo incorreto dizer que as charges produzem uma dramaturgia do cotidiano.

O historiador Luiz Guilherme Teixeira Sodré produz uma reflexão sobre a charge, levando em conta a leitura do gênero.

Inserida no campo da reflexão e não do humor, a charge não é uma simples imagem que nos faz rir, mas antes uma complexa e sofisticada linguagem que nos faz pensar. Nela, o humor nada mais é que o recurso, o instrumento – mero acessório do seu traço - que dá forma métrica e gramática a seus dramáticos – dramáticos, sim –conteúdos.

A charge é uma imagem de humor gráfico que deve ser lida, preferencialmente a ser vista. Ou melhor, vemos uma charge porque a lemos. O senso comum, por sua vez, não supõe que imagens possam, ser lidas; entretanto, é exatamente esse o mecanismo que a charge desencadeia na sua crítica do real e dos sujeitos que aborda e reproduz. A charge desvenda esse real e esses sujeitos contando, descrevendo e narrando histórias sobre eles. Assim: com começo, meio e fim, “era uma vez...”

Portanto, a charge é um texto que, como tal, pertence a um gênero literário específico: o drama. Toda charge, de fato, é dramática. Dramática, sim, nas intenções subjetivas do chargista, dramática na forma do traço com que escreve seu tema, e dramática como discurso final com o qual explicita seu conteúdo. A charge, pois, é um gênero narrativo que se expressa por imagens, e cujo drama é escrito pelas linhas do seu traço. A charge é pura literatura por imagens. É nesse sentido que, finalmente, é possível afirmar que o texto da charge é seu traço, bem como o chargista é mais um dramaturgo que um humorista (2007:12).

Reiterando essa perspectiva, verifica-se que existe uma conexão forte entre o desenho satírico e o teatro, também no que concerne às personagens. Como não existe uma convenção estrita que determine regras para a criação de uma charge, o arranjo do desenho gráfico permite o uso de recursos diversos; numa mesma charge, podem aparecer caricaturas pessoais, personagens fictícios e personagens alegóricos.

No desenho de Raul Pederneira publicado na revista *Fon-Fon!* de 8 de agosto 1908 (Figura 1), a personagem Jogatina (identificada pela roleta na cabeça) dialoga com um político, Alfredo Pinto Vieira de Mello (caricatura pessoal do chefe de polícia à época) e, na lateral direita da cena, vê-se um guarda que ri ironicamente da situação: o chefe de polícia, com dedo em riste, ameaça Jogatina: “- Previno a D. Jogatina que vou recomençar a perseguição”. E ela responde: - “Destá maneira não acaba comigo, pois eu interrompo quando o senhor começa...”



Figura. 37 Revista *Fon-Fon!* 8/8/1908. ABI

Não seria exagero dizer que essa imagem poderia transformar-se em um quadro do teatro de revista. Afinal, o desenho já poderia propor o enquadramento da cena, a marcação para as personagens e o figurino. O chefe de polícia e D. Jogatina dialogam no centro do palco, enquanto na lateral direita, o guarda zomba da situação. Temos, portanto uma caricatura pessoal (o chefe de polícia), uma personagem alegórica (Jogatina) e uma personagem tipo<sup>102</sup> (o guarda). Esse guarda representa uma autoridade menor, provavelmente corrompida pelas contravenções urbanas, que com um sorriso de esguelha, desconfia da capacidade de seu chefe. A obra complementa e reitera a reflexão de Ana Bevilaqua (2001) sobre o corpo do ator no Teatro de Revista:

A caricatura, como o teatro de revista, calcava sua expressão num caráter absolutamente corporal, só que no caso da caricatura, é o corpo desenhado que fala e não o corpo “ao vivo”. Além disso, ele trabalha com a condensação de formas de maneira muito semelhante aos personagens da revista, enfatizando determinado aspecto de cada tipo e fazendo-o “saltar” aos olhos: o movimento também é preponderante, refletindo o próprio ritmo frenético da modernidade. (BEVILAQUA, 2001: 49)

---

<sup>102</sup> Para entender especificamente o conceito de personagem tipo no teatro de revista vale consultar: SILVA, Daniel Marques da. “*Precisa arte e engenho até...*”: um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto. Dissertação de Mestrado. UNIRIO, PPGT. 1998.(p. 92).

As caricaturas e charges são imagens criadas para serem lidas de relance; nesse sentido, dentro de seus quadros, não é possível encontrar personagens individualizados, capazes de encarnar uma história pessoal, sendo necessário haver a condensação a que se refere Bevilaqua. Mesmo as personagens fictícias criadas pelos caricaturistas necessitam de características identificáveis precisam encarnar um estereótipo para que sejam lidas com facilidade. Um guarda corrupto, por exemplo, encarna um tipo urbano compondo imagem caricatural do pequeno malandro que transita entre a ordem e a desordem nas ruas da cidade.

É importante dizer que a motivação para a escolha dessa charge reside no fato de Pederneiras ter escrito a revista teatral *Vamos pintar o sete*, em 1922, na qual aborda o assunto do jogo na cidade. Na peça escrita 14 anos após a charge da *Fon-Fon!*, também há uma personagem que encarna a alegoria da Jogatina, porém com outro nome, *Batota* (gíria que designando jogo ilícito). A *Batota* de *Vamos pintar o sete* também é prepotente e ousada como a da charge; ambas representam uma prática que permaneceu no espaço urbano a despeito da repressão das autoridades.

Outra imagem que caberia muito bem no teatro de revistas é a charge *Os tempos mudam*, em que aparecem personagens tradicionais do gênero: o português e a mulata. Nela a conhecida intimidade entre o português e a mulata é transformada pelos novos tempos. O ambiente sugere um armazém com barris e sacos de mantimentos: as duas personagens, em primeiro plano, trocam olhares desconfiados e a mulata pergunta: “Que é isso seu Manuel, nem pra mim o Sr. vende fiado?” E ele responde: -“ Agora, minha cara, não dou com fiança.”

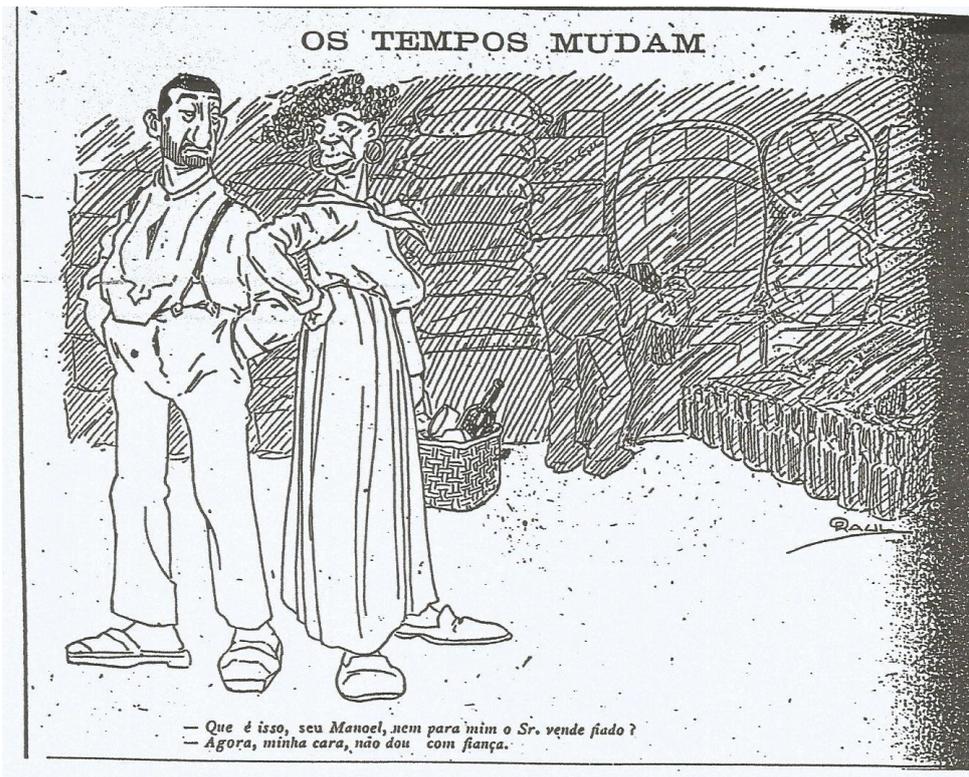


Figura. 38 Revista *D. Quixote*, 23/10/1918, *História da Caricatura no Brasil*. V. 3, p.997.

Outra boa possibilidade de cena é a charge *15 de Novembro* da revista *Fon-fon!*, de 1908. Na imagem, Rui Barbosa (caricatura pessoal) dialoga com a República (personagem alegórico). Porém, a República, normalmente representada pela jovem com barrete frígio, é apresentada como uma criança. O diálogo enfatiza a intenção metafórica da imagem. Rui, num tom paternal, diz : “- Bravo, a minha pupila faz mais um ano hoje... heim?” E a pequena República responde com ar tristonho : “- Mas não tenho crescido muito.” A cena condensa um juízo crítico numa imagem muito simples, a nossa jovem República não amadurecera o bastante para ser representada por uma adulta, já que em nove anos, pouca coisa havia mudado. Nesse sentido, em nome da metáfora, Pederneiras humaniza a personagem alegórica. Numa transposição da cena para o teatro de revista poder-se-ia usar uma atriz de baixa estatura no papel da pequena República.



Figura. 39 *Fon-Fon!*.Novembro/1908, FCRB

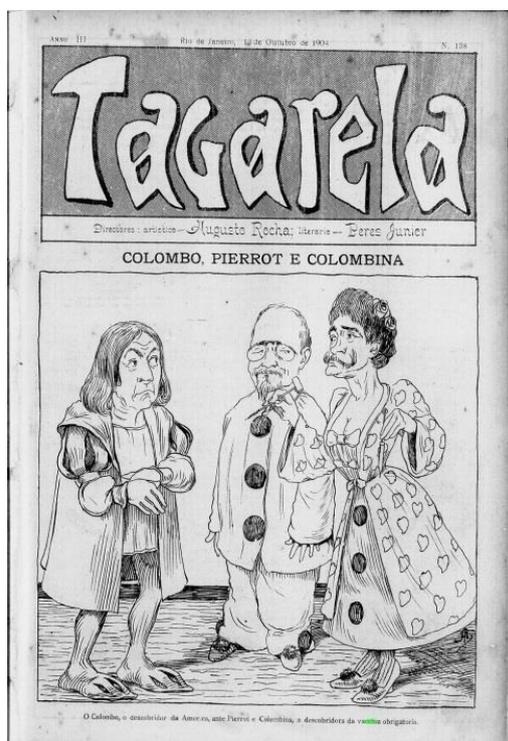


Figura 40 *Tagarela*, 13 de outubro 1904. Hemeroteca Digital Brasileira<sup>103</sup>

<sup>103</sup>Tagarela,13/10/1904. Hemeroteca digital brasileira.BN. <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709689&PagFis=1906>

Disponível em

Ainda vê-se como possibilidade de transposição de personagem de desenho satírico para o palco é a utilização de personalidades da política travestidas em personagens teatrais, criando alusões cômicas. Na verdade, faz-se a paródia jocosa de personagens teatrais usando o político como modelo. No caso da charge do *Tagarela*, Oswaldo Cruz e Rodrigues Alves estão travestidos no casal carnavalesco nascido da *Comédia Dell'arte* – o Pierrot e a Colombina. Na cena, Colombo (descobridor da América) olha desconfiado a tal Colombina, descobridora da vacina obrigatória. Nesse caso, a personalidade política (caricatura pessoal) é ridicularizada pelo o figurino.

Como se vê, com essa rápida abordagem em torno da caricatura e das personagens usadas na técnica, já é possível perceber identidades e conexões. Mas o caricaturista vai além, e também valendo-se da metáfora do teatro como na charge da revista *Fon-Fon!* (Figura 12) vê-se o já citado personagem Zé-povo cobrando ação do parlamento no governo Afonso Pena.



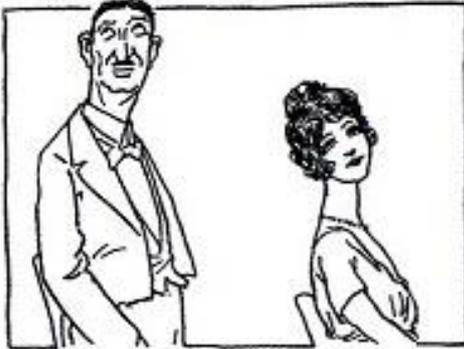
Figura 41 *Fon-Fon!* 15.06.1907. Hemeroteca Digital Brasileira. BN. <sup>104</sup>

<sup>104</sup> Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?bib=259063&PagFis=287>

Da mesma maneira que faziam Bordalo Pinheiro e Daumier, Pederneiras vale-se da metáfora do teatro para criticar a política. Aqui também o caricaturista joga com a relação palco/platéia, apresentando o Parlamento como uma encenação inacessível ao povo, seu verdadeiro público pagante.

O entorno da cena teatral também é objeto do lápis do caricaturista: o hábito de frequentar as temporadas de ópera é documentado em algumas charges, como são as cenas que ironizam o pedantismo vazio da elite carioca com cuja frivolidade Pederneiras antipatiza. Em *No Municipal*, o caricaturista faz a crônica social dos espectadores, demonstrando a desvalorização do palco em relação ao que acontece na sala. O teatro é apresentado como um local onde importa mais ser visto do que ver o espetáculo.

# NO MUNICIPAL



O que vai para vê... o que não se passa em cena..



O que vai para ser visto  
(Quasi sempre cheia no último acto)



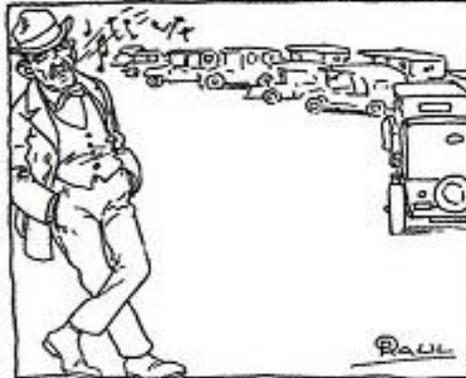
O que vai para ouvir  
(Sabe tudo de cor)



O que vai para acompanhar...  
depois do espectáculo



O que nunca vê nem ouve a peça  
(porque nunca aparece à frente da frisa.)



O assignante do sereno,  
tem o ouvido apurado e as finanças em apuros...

Figura 42 Cenas da vida carioca, 1935. ABI.

Outro exemplo é a charge *Sessão Sonolenta*, na qual se vê, numa trinca de espectadores, uma senhora que dorme na segunda fila e ouve a seguinte reprimenda: “Oh senhora, não ronque tão alto e tão forte, que pode acordar os outros espectadores...”. Nessas obras, o autor inverte a ordem e confere à plateia o papel de protagonista; do palco erudito, extrai o ridículo esnobismo do público.



Figura 43 Álbum *d'O Pais*. Fundação Casa de Rui Barbosa.<sup>105</sup>

<sup>105</sup>Charge 1903. Álbum *d'O Pais*. Fundação Casa de Rui Barbosa

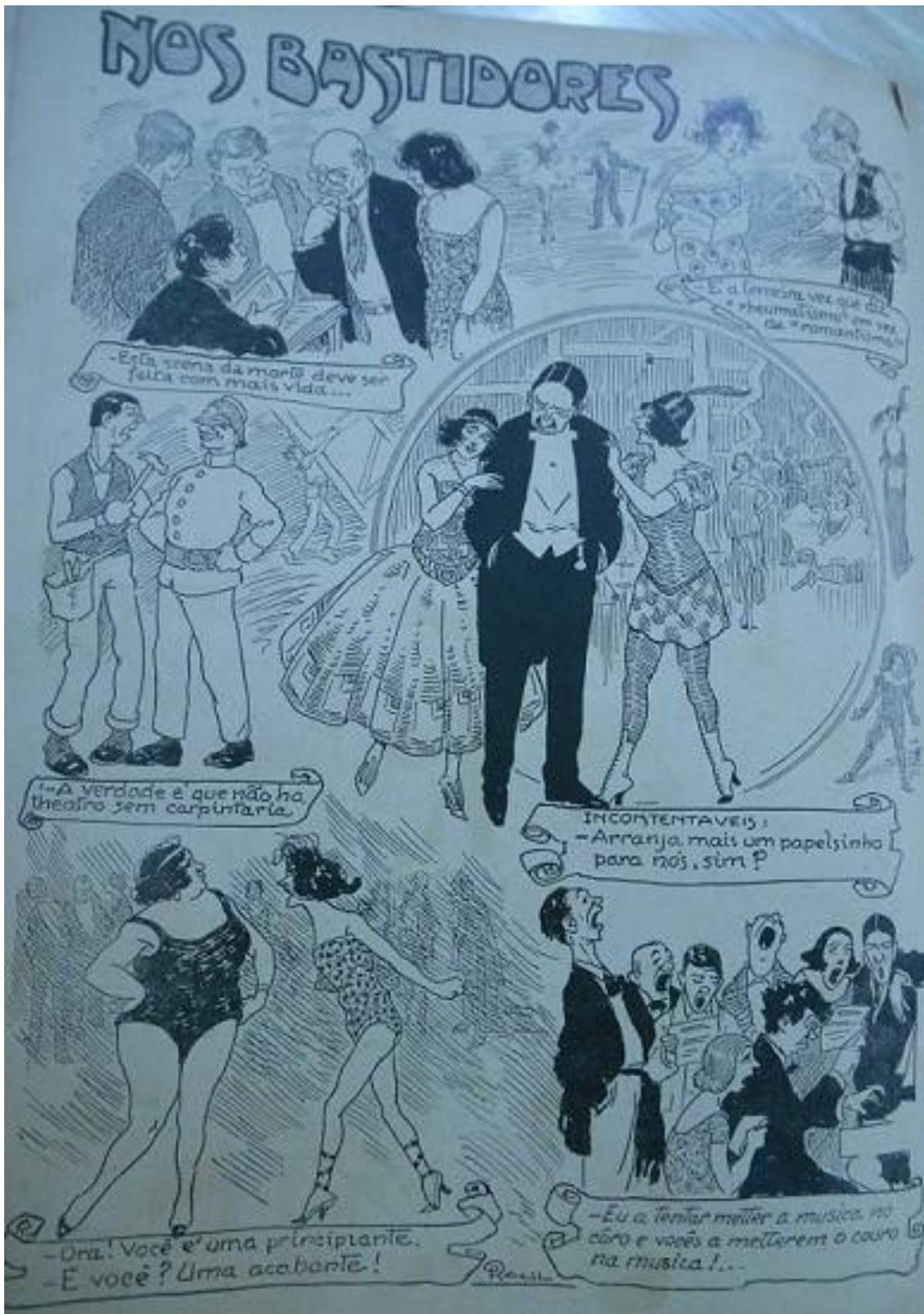


Figura 44. *Cenas da vida carioca*. 1935. A.B.I.

Na charge *Nos bastidores*, Pederneiras apresenta o dia a dia dos ensaios e acontecimentos dos profissionais da cena. Vê-se a disputa entre atrizes, o assédio ao empresário, o trabalho do contrarregista, enfim a vida que está por trás do palco.

Especificamente em torno do teatro de revista, Pederneiras concebeu duas charges que merecem ser apresentadas: *Revista do Theatro Clássico Indígena* e *Como se faz uma revista theatral moderna*. Nesses desenhos pertencentes ao álbum *Cenas da vida carioca*, de 1931, o caricaturista sintetiza, com ironia, os mecanismos e os elementos da cena revisteira para o público dos jornais.

A charge *Revista do Theatro Clássico Indígena* é um bom exemplo da troça “pederneriana”. O título já apresenta o sarcasmo do autor, que une os termos “clássico” e “indígena”; há um tom pejorativo na apresentação da revista brasileira por uma imagem mestiça, na qual a estrela, de cocar na cabeça, posa altiva numa *soirée* de última moda. A diagramação do desenho pressupõe as entradas em cena e a importância das personagens no palco: a “estrela” (reluzente) está posicionada no centro em escala maior, em torno da qual as demais personagens da cena transitam. Ali estão o casal de compadres e tipos comuns à cena revisteira, como o português, a mulata, a família simplória e o “pau d’água”. Na base da página, estão a partitura e os instrumentos musicais. Na lateral esquerda, um conjunto desarmônico de coristas dança displicentemente, comprovando o amadorismo do espetáculo.<sup>106</sup>

Posicionando-se como espectador, Raul Pederneiras apresenta a charge *Como se faz uma revista theatral moderna*, de 1935. A cena é criada com imagens em sombras, portanto, usando a silhueta das personagens. Na sequência de ações, a charge quadriniza e ironiza as convenções do gênero. A primeira legenda diz: “Sobe o pano. O grupo de coristas, girls, ensemblistas, aparece, pula, salta, canta uma coisa engrolada, faz ligeiras manobras com música de arame farpado e vai se embora para dentro.” A segunda legenda: “Cortina, compadres, piada velha e vão se embora para dentro”. Outra cena é descrita assim: “Sketch. Móvelia velha, tipos velhos. Pimenta, pancada, tiros e vão se embora para dentro.” Legenda da cena final: “Scena final, Escadaria. Vêm todos de súcia, cantam juntos para a coisa acabar mais depressa, cai o pano e vão se embora para casa.” E, mais, Pederneiras ainda acrescenta uma cena final do ator levando seus

---

<sup>106</sup> PAIVA, Salvyano Cavalcanti de, *Viva o Rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. Segundo Paiva, em 1922 a vinda da Companhia francesa *Bataclan* ao Brasil causou uma transformação estética na cena teatral brasileira. As revistas passaram a cuidar mais das cenas de coro, homogeneizando o corpo das bailarinas e apresentando coreografias melhor ensaiadas. p.218.

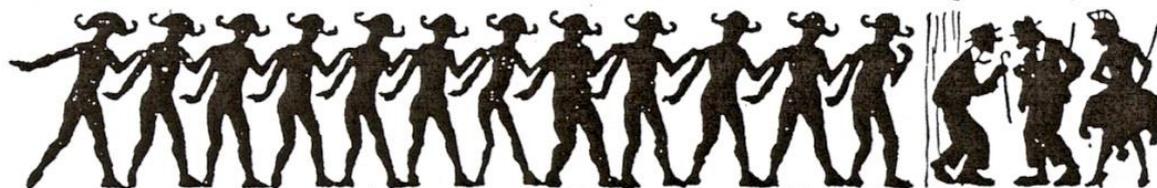
parâmetros com a legenda: “O Theatro também vai se embora...” É uma cena ritmada, que tem movimento e riqueza nos detalhes. No entanto, a ironia de legenda relata algo muito previsível, sem inventividade.



11. Cenas da vida carioca, 1935.

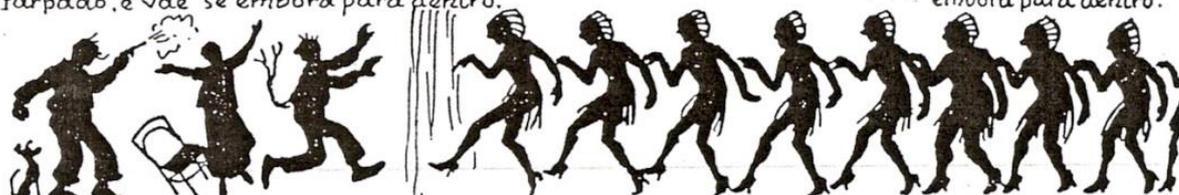
Figura 45 Cenas da vida carioca, 1935.

# Como se faz uma revista theatrical moderna



Sobe o pano. O grupo de coristas, girls-ensamblistas, aparece, pula, salta, canta uma coisa engrolada, faz ligeiras manobras, com musica de arame farpado, e vae se embora para dentro.

Corlina, Compadres. Piada velha e vão-se embora para dentro.



"Sketch" A mulata, o coronel, tiros, pinotes, pimenta, e vão-se embora para dentro.

Entra uma "estrela" com as coristas, sempre de pernas nuas fingem que cantam, saracoteiam, fazem evoluções e vão-se embora para dentro



Vêm os compadres e o policia. Piada e vão-se embora para dentro

O Tenorino gargareja um trecho de opera.

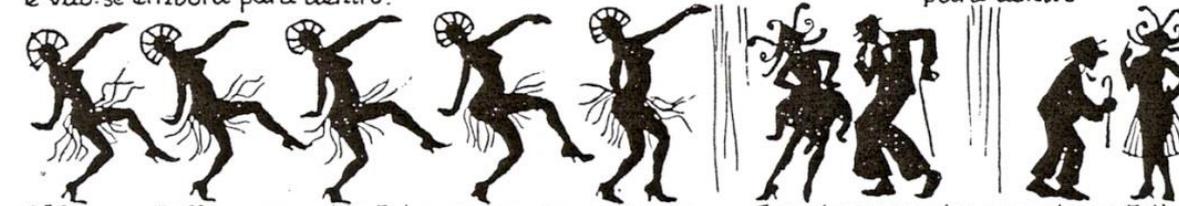
"Sketch". Mobilia velha. Tipos velhos. Pimenta, pancada, tiros e vão-se embora para dentro.

Compadre, violão e piada e vão-se embora para dentro.



Entram a estrela, o "estrello", as girls, cantam uma coisa engrolada, com musica de tacho de furileiro, saracoteiam, fazem evoluções e vão-se embora para dentro.

"Sketch" Chanchada e tiros e vão-se embora para dentro



Voltam estrelas e ensamblistas, engrolam uma coisa cantada com arame de musica farpada e vão-se embora para dentro

Comadre e compadre, compadre e estrela Piadas e vão-se embora para dentro.



Scena final Escadaria. Vêm todos de súcia, cantam juntos para a coisa acabar mais depressa, eae o parno e vão-se embora para casa

O Theatro tambem vae se embora...

16. Cenas da vida carioca, 1935.

Figura 46 Cenas da vida carioca, 1935.

É possível que o sarcasmo de Pederneiras se dirigisse a uma banalização do gênero, por que a imagem lembra algo muito mecânico, como uma linha de montagem.

Nesse sentido, o desenho exemplifica um conceito fundamental no pensamento de filósofo Henri Bergson em seu estudo sobre o riso e a comicidade. Para o filósofo, uma situação será sempre cômica quando se verificar a sobreposição do mecânico ao vivo, isto é, quando uma situação se confunde com um mecanismo. E a “revista theatral moderna”, de Pederneiras, funciona como uma máquina de diversão organizada, mecânica e pouco inventiva.

#### 4. Teatro : Alusões perdidas

A revista é um espetáculo inteiramente composto por alusões voluntárias e fatos recentes. E a alusão é um recurso de linguagem que consiste em se dizer uma coisa e fazer-se pensar em outra. O encanto da revista reside no prazer da alusão. Alusões que podem aparecer sob diferentes formas: históricas, quando elas se referem a fatos históricos conhecidos; políticas, quando atuam no campo da paródia aos homens do governo; verbais, quando se utilizam de palavras que tenham duplo sentido (*double sens*) e se apresentam como ingênuo equivoco, e até mitológicas, calcadas num ponto qualquer da fábula disfarçada, como metáfora do presente. A alusão, cujos rastros se encontram nos ritos populares e nas formas carnavalizadas espontâneas, é, também, um meio com que se vingam o povo da ordem social imposta.

Perdidas as alusões, perdemos os signos; e sem referências, sem a atualidade, não haverá revista.

Teatro da alusão, não da ilusão. É assim que ela se oferece. Ao estudo e ao prazer. (VENEZIANO, 1996, 30)

O texto acima atesta a efemeridade da cena revisteira, sua conexão direta à atualidade, sua existência vinculada ao imediato. Por meio das imprescindíveis alusões e paródias entendidas como recursos que lhe conferem frescor, a revista teatral revela-se, por natureza, mais efêmera e ligeira que outros gêneros, seus parentes próximos, como a comédia e a burleta<sup>107</sup>.

Raul Pederneiras escreveu revistas de 1903 até 1942. Por conseguinte, vivenciou nos palcos a transformação do gênero. Naturalmente, os recursos que empregava no desenho cômico o ajudaram no palco revisteiro, pois para se apropriar de um gênero tão marcado pela atualidade, o dramaturgo tinha que ser perspicaz a fim de recolher no dia a dia motivos para sua cena.

---

<sup>107</sup> Termo de origem italiana (pequena burla) e nomeia uma pequena comédia musicada. Ver: GUINSBURG, J., FARIA, J. R., LIMA, M. A (orgs). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Como acontece nas charges e caricaturas, a revista demanda imediatividade, pois é necessário que o público assimile de pronto o que se pretende satirizar. É preciso haver um repertório de signos comuns entre o autor e o público, caso contrário a comunicação não acontece, impedindo a gargalhada coletiva, resposta esperada pelo autor.

Além disso, vê-se que a cena revisteira é, por natureza, datada, pois necessita estar atrelada a um espaço e a um tempo. Na verdade, trata-se de um gênero inteiramente pautado na sua contemporaneidade, o que dificulta o seu transporte para outros lugares e outras épocas. Nesse sentido é complicado para um pesquisador entender algumas alusões presentes a antigos textos de revista. Não é fácil rastrear o sentido de alusões perdidas há mais de 100 anos, pois, além das referências à política e suas personalidades, a revista também se ocupa de fatos prosaicos da vida mundana.

Exemplificando o que foi dito, apresentarei algumas passagens do rastreamento e decodificação dessas alusões perdidas no tempo no texto da revista “*Berliques e berloques*” (1907) e na parte cantada (o texto inteiro não foi encontrado) da revista *Pega na Chaleira* (1909), ambas de Raul Pederneiras.

De saída, os títulos das duas peças referem-se a expressões usadas com relativa frequência à época. Em “*Berliques e berloques*”, a palavra *berloques*, sozinha, designa enfeite, mas o título da peça refere-se à expressão “por artes de berliques e berloques” cujo significado é artimanha, astúcia ou esperteza. “Por artes de berliques e berloques” é possível desviar verbas, ganhar eleições, nomear apadrinhados. O sentido da expressão foi compreendido ao longo do texto e em referências encontradas em publicações da época, pois, usando o pseudônimo *Luar*, Raul Pederneiras manteve uma coluna intitulada “Berliques e berloques” na *Revista da Semana* em 1916.

Por sua vez a gíria “chaleirar”, de *Pega na chaleira*, significa adular, bajular; uma expressão que começou a ser empregada na Primeira República, aludindo ao senador gaúcho Pinheiro Machado (1851 a 1915) que promovia rodas de chimarrão com seus correligionários. Tido como a eminência parda dos primeiros governos republicanos, o general gaúcho foi um alvo bastante visado pelos humoristas. Isabel Lustosa (2008:78, 80-81), em seu estudo sobre o anedotário dos presidentes da Primeira República, apresenta algumas charges nas quais a chaleira de Pinheiro Machado<sup>108</sup> contracena com presidentes e ministros como Afonso Pena e Nilo Peçanha. Na peça de Pederneiras,

---

<sup>108</sup> Ele também caricaturado numa cena de outra revista de Pederneiras, *Berliques e berloques* (1907)

além do título, a alusão aparece no segundo quadro, quando se baixa a ordem do dia ordenando a todos chaleirar:

ORDEM DO DIA :

Programa da moda, a ordem do dia

Sou eu que no mundo dou a nota certa

Quem quer que a vidinha lhe corra macia

É zás, sem mais nada pegar na chaleira!

O moço que espera cavar um emprego

Que algum pechincha quer ver se agadanha

Alcança o que espera com todo o sossego

Si pego biquinho com jeito e com manhã

Quem cava e procura um bom casamento

A caça do dote depressa bem logra

Si pega o biquinho da noiva um momento

E firme segura a chaleira da sogra

Qualquer cinecura, qualquer pepineira

Amores, negócios só tem garantia pegando o biquinho da grande chaleira

Chaleira, no caso que é ordem do dia.” (1º Ato, quadro 2 Cena 5)

Nota-se, portanto, que se vai de uma alusão à outra: a expressão chaleirar, significando adular, já tem o sentido expandido, ganhando conotações sensuais. A malícia se incorporou perfeitamente aos atributos dessa expressão, acrescentando novos usos, como “pegar no biquinho”. A gíria “chaleirar” acabou entrando no repertório do linguajar carioca, pois, além da revista, a polca *No bico da chaleira*, de Juca Storoni, (um dos colaboradores da parte musical revista) foi o grande sucesso do carnaval de 1909.

Fica claro aqui que Pederneiras já dominava os recursos do gênero, mesclando alusões políticas com as sensuais. Mas, além dessas, foram empregadas em *Berliques e berloques* e em *Pega na chaleira* outra mensagem de decifração bem mais dificultosa. Na segunda cena do terceiro ato de *Berliques e berloques* e no quarto quadro do primeiro ato de *Pega na chaleira*, aparece uma personagem com o estranho nome de Sutilinda. Na cena de *Berliques*, há uma referência a essa personagem num diálogo

entre um Caipora (matuto azarado) e o Terraço do Passeio, na qual o Caipora procurava a praia do Boqueirão (próxima ao atual Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) e fica impressionado, pois a praia foi aterrada.

Caipora:

Quá praia, quá nada! Esta aqui do Boquêirão é que éra!... A gente só gastava o bondinho de tistão, o quartinho de quatro tistão e tchibum! Táva n'agua... Agora foi tudo pr'o agua abáxo, pro que tá c'u terra em riba! Quem quizé agua, só apanha a do menino do passeio!

Terraço (entrando da E):

Alto lá! Quando falar do passeio, faça favor de tirar o chapéu!

Caipora (espantado):

Oia o terraço como tá mudado, gente!

Terraço:

O ponto do namorico,

A noite perto do mar...

Ai, como contente fico

Por me ver escancarar!

Cochichos, frases a medo,

Não mais escondo por certo.

Não sou caixa de segredo,

Por que fico todo aberto!

Farão os chischisbéos,

Os chischisbéos, audaciosos,

Idlíos mais gotosos,

Ai, mais gostosos!

Sob o perdão dos céus!

Casais grandes e pequenos,

A fugirem do mormaço,

Vinham cá para o terraço

Tomar café pelo menos.

Era tudo tão silente

No mistério que detesto...

Hoje há bicotas e o resto,

Nas barbas de toda agente!

Farão os chischisbéos, etc.

O Terraço diz:

Ninguém pode com o menino do Passeio.

Caipora:

Eu vou com você, de tróça, fazê uma extravagança: Vou bebê água na biquinha de Sutilinda brincando.

(Saem ambos de braço dado, dançando)

Na cena de *Pega na chaleira*, Sutilinda e Coro entoam os seguintes versos:

N'um velho muro pendurado  
Matava a sede aos marmanjões,  
Água por mim tenho passado  
Há mais de trinta gerações.  
Mas afinal já estou cansado  
Do ofício vil de despejar  
Ali no muro estafermado  
E resolvi hoje azular  
Bem contente, francamente,  
Livre enfim vê-se o petiz  
Já cansado, fatigado  
De servir de chafariz  
Falta vos faz um emissário,  
O emissário ei-lo aqui está,  
Si em qualquer parte é necessário,  
Nunca ao labor se furtará.  
E' galhofeiro e a toda gente  
Presta serviços a folgar;  
Tem por divisa, que não mente  
Ser útil sempre, inda a brincar.  
Petulante, bem falante  
Saltitante, ei-lo aqui está;  
Mais formoso, mais mimoso,

Mais garboso outro não há!

Percebe-se que o personagem refere-se a uma fonte, supondo-se que o nome Sutilinda resulte da junção das palavras: sutil + linda ou ser+útil+inda.

E mais, constata-se a referência ao menino e a uma bica próxima ao terraço do Passeio. Mas, por que essa referência? Que fonte é essa? Buscou-se a resposta no *Geringonça Carioca* (dicionário de gírias organizado por Pederneiras) e nas revistas ilustradas da época. O enigma foi solucionado com a leitura do primeiro número do semanário humorístico *Tagarela*, criado e dirigido por Pederneiras em 2 de março de 1902. Na segunda página do primeiro exemplar, no editorial da folha, aparece a referência:

Fazia falta, sensível falta, no nosso meio culto, uma folha ilustrada, que como o menino do Passeio Público; fosse útil, inda que brincando; o nosso orgulho, o nosso incomensurável orgulho, um orgulho maior que o caudaloso Amazonas, ou do que muito conselheiro graúdo que por aí pulula, nos força a dizer que o Tagarela é destinado a grande futuro.

Não fosse essa confiança cega no futuro e ficaríamos passados.

A apatia lavra no nosso povo, e o nosso povo precisa rir, rir as escancaras: e um quarto de hora de bom humor, disfarça ou minora toda essa carrancuda mascara de todos os dias, cheia de vicissitudes e de magoas.

- Programa... Para que programa? O Riso é o raciocínio...<sup>109</sup>

A expressão “útil inda que brincando” e a menção ao Passeio Público facilitaram a busca, revelando tratar-se de uma legenda presente a uma fonte criada pelo Mestre Valentim, famoso escultor que atuou no Rio de Janeiro, no século XVIII. O chafariz (hoje perdido) era composto pela escultura de um menino de mármore que urinava, vertendo água pelo pênis. A escultura era envolta pela legenda: “Sou útil inda que brincando.”

Em *Berliques e berloques*, o Caipora, sem a praia que almejava encontrar, resolve “de trôça, fazê uma extravagança” e “bebê água na biquinha de Sutilinda brincando”, enquanto na cena de *Pega na chaleira*, o Menino do Passeio, cansado de ficar “estafermado”, servindo de chafariz, resolve dar umas voltas pela cidade. Assim,

---

<sup>109</sup> *Tagarela*. 1 de março de 1902. Hemeroteca digital brasileira. BN <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?bib=709689&PagFis=2>

deixando a utilidade de lado, ele abandona o posto de chafariz e parte para a brincadeira. O texto citado do *Tagarela* propõe que “o riso é o raciocínio”, e é conduzido pela lógica do humor que Pederneiras entra no teatro de revista.

Contudo, é necessário explicar que a ênfase dada na pesquisa à personagem Sutilinda, utilizada por Pederneiras no teatro (*Berliques e berloques* e *Pega na Chaleira*) e na folha impressa (*Tagarela*), justifica-se na crença de que havia ideias subjacentes à frase “sou útil inda que brincado”. Sublinha-se essa legenda por supor que se trata de uma posição, ou melhor, de um encaminhamento de Pederneiras, no sentido de validar a natureza jocosa de seu humor. Pois, como diz o texto do *Tagarela*, o riso, por si só, conforta o nosso povo apático, é desopilante. E é por meio desse divertimento útil e descompromissado que se vislumbra a possibilidade de criação de algo novo.

A importância dessa inscrição é comprovada pela historiadora Mônica Pimenta Velloso (1996:62), quem verifica que a legenda do Sutilinda se tornou uma espécie de mote para os intelectuais humoristas cariocas da *belle époque*, que o invocavam quando o objetivo era associar o riso à ideia de utilidade pública. Velloso destaca que:

No debate sobre o sentido do humor, a ideia de mercado e de valor utilitário é cada vez mais presente. Para que serve o humor? Ele é útil ou inútil? É instrumento de crítica social ou mera diversão? Até que ponto a ideia de valor utilitário é incompatível com a ideia de diversão? (VELLOSO,1996: 62)

O editorial do *Tagarela* profetiza que é possível conjugar os valores da brincadeira e da utilidade, quando se tem o riso por raciocínio. Na verdade, a retórica do humor não incompatibiliza valores contraditórios, como ordem/desordem ou como crítica social/diversão. Essas dicotomias fazem parte de sua constituição. E, mais, o *Tagarela* é uma publicação que cultiva, sobretudo, a irreverência jocosa, seja num simples trocadilho inocente, seja na crítica política em charges e caricaturas.

Reiterando o que foi dito, ainda no primeiro exemplar do *Tagarela* há outro exemplo da *verve* irreverente do periódico na legenda de uma caricatura criada por Calixto Cordeiro acerca do recém-eleito presidente Rodrigues Alves. O político, que chegou a ser apelidado de Morfeu devido à sua conhecida sonolência, está sentado, de olhos fechados, sonhando com uma cama. O texto que acompanha a imagem é este:

Tatara chim, tatara chim, tatara chim, bum!  
Damos em toda a imprensa enorme furo:  
Eis o que foi eleito no momento,  
Nosso Senhor e Chefe do Futuro:  
Guardado no novo cargo e bem seguro  
Tal qual num pedestal um monumento!  
Aceita, seu Doutor, o voto puro  
De nosso formidando engrossamento!  
Aceite sem receio em prosa e verso  
O brado altivo que nos sai do peito  
Com tanta força que parece um berro!  
Saibam os quatro cantos do universo:  
- Eleito! Eleito! E o novo cargo é leito  
Para “dormir sonhar talvez ..  
Ó ferro!!! (*Tagarela* 1 de março 1902)

O texto é assinado por Luar (pseudônimo de Pederneiras) tratando-se de uma espécie de poema-piada, cujo conteúdo ilustra bem a orientação irreverente do periódico. As rimas alternadas, as onomatopeias, o jogo com as palavras no trocadilho (eleito e leito) e a alusão ao solilóquio de Hamlet fazem parte do repertório criativo do autor, sendo parte de sua maneira lúdica de criticar.

É preciso acrescentar que, na história de nossa imprensa, o periódico *Tagarela* é visto como uma publicação extremamente vinculada ao nome de Raul Pederneiras. Trata-se de uma folha em que o caricaturista imprimiu uma marca fazendo editoria, caricaturas, artigos, trocadilhos e anúncios. E mais, o momento que dirige o *Tagarela* (1902 a 1904) coincide com a sua entrada no teatro de revista, com a peça *O Esfolado* (1903). Portanto, é sob a orientação singela do mote de Sutilinda que o caricaturista entra na cena revisteira. Pois, embora Pederneiras tenha um lado sério do professor de direito, criador de entidades de classe, o humor foi o aspecto mais conhecido de sua personalidade; melhor dizendo, foi seu traço mais forte. Trata-se de um tipo de humor conectado ao prazer lúdico do chiste e da caricatura. Talvez seu objetivo maior fosse atingir o conceito de grotesco descrito por Baudelaire (2008:46), como algo próximo à

bufonaria despreziosa. No entanto, o humor de Pederneiras acredita, como Bergson (2007), que o riso é algo útil à sociedade, castiga os costumes, mas, nem por isso deixa de ser prazeroso e lúdico.

Infelizmente, o *Tagarela* não teve o grande futuro desejado por seus jovens criadores, durando apenas até 1904. Mas, em sua breve existência, abrigou talentos como Calixto Cordeiro, Luiz Peixoto, J. Carlos, Bastos Tigre, entre outros, e como atestam os exemplos, mesmo circulando num período de extrema conturbação da política nacional o periódico destacou-se por seu espírito jocoso e divertido. Criticou a política do governo Rodrigues Alves e as reformas do prefeito Pereira Passos, sem abrir mão do tom brincalhão da mais despreziosa pilhéria.

Foi incorporando o humor ligeiro e jocoso do mote de Sutilinda à versatilidade fugaz das alusões e paródias do teatro de revista que Raul Pederneiras entrou para o teatro de alguma forma antecipando o mote modernista que propõe “a alegria como prova dos nove”.<sup>110</sup>

**Revisão até aqui.**

---

<sup>110</sup> ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Vol. 6. Petrópolis:Editora Vozes, 1972.

#### 4.1. Entrada em cena: *O Esfolado* (1903)

Esta revista certamente

Triunfará de norte a sul

Tem quase nada do Vicente

Tem quase tudo do Raul... (LIMA, 1963: 992)

A quadrinha acima foi escrita por Arthur Azevedo em elogio à entrada de Raul Pederneiras no teatro com a revista *O esfolado*, escrita em parceria com Vicente Reis - que, como se vê nos versos, era um desafeto do autor maranhense.

Segundo o historiador Roberto Ruiz, Raul Pederneiras teve seu aprendizado revisteiro com seu parceiro de estreia e ganhou a responsabilidade de ajudar a fazer renascer o teatro de revista de qualidade, sem pornografia e apelos fáceis (RUIZ, 1988: 93).

Vicente Reis - com quem o caricaturista ainda criou *O badalo* (1904) - já era um nome importante no teatro de revista. Escreveu com Moreira Sampaio, principal parceiro de Arthur Azevedo, o sucesso *O abacaxi*, levada à cena do Teatro Apolo, em 1893, cujo tema era a demolição de habitações populares (cortiços e casas de cômodos) pela administração do prefeito Barata Ribeiro. Adiante, ainda viria a criar mais duas revistas em 1895: *Pontos nos ii* (Teatro Lucinda) e *A Bicharia* (Teatro Santana). Em 1896, levou à cena, com música da Abadon Milanez, a peça *O Zé Povinho*, que se baseava em personagem emblemático, um português oriundo das camadas populares criado pelo caricaturista Rafael Bordalo Pinheiro. Em 1897, Vicente Reis escreveu mais duas revistas: *O Filhote* (o nome é uma referência à seção humorística do diário fluminense *Gazeta de Notícias*) e *O Diabo a quatro*. (PAIVA, 1991:111-113)

No momento em que cria *O Esfolado*, Pederneiras já havia realizado um trabalho em teatro, *A Cabra Cega* (1897), adaptação feita a partir do original italiano da opereta de Alberto Giacomelli, *Mosca Cieca*, em ato único. Não há referência alguma à montagem desse texto, publicado no *Almanaque d' O Theatro* do Rio de Janeiro.

Da peça *O Esfolado* só foi encontrada a parte cantada impressa pelo Teatro Apollo e presente no acervo do crítico José Ramos Tinhorão, hoje sob tutela do Instituto Moreira Salles. No texto foram encontradas anotações manuscritas e riscos em vermelho, que se conjectura terem sido realizados por censores.

A estreia da peça aconteceu em 20 de novembro de 1903 e obteve excelente acolhida, tanto de público quanto de crítica. A montagem acontece num dos momentos mais conturbados da Primeira República, o governo Rodrigues Alves. Embora a falta do texto completo inviabilize uma análise, o material jornalístico demonstra que mesmo na conjuntura difícil da época a peça teve boas bilheterias.

A cidade estava em plena regeneração com as reformas do prefeito Pereira Passos e as medidas sanitárias promovidas por Oswaldo Cruz. Visando a limpeza, a saúde e a beleza da nova urbe, as autoridades promoveram o famoso “Bota-abaixo” que derrubou os cortiços, onde vivia grande parte da população de baixa renda, então expulsa para os morros e periferias. A insatisfação do povo era tal que a obrigatoriedade da vacina variólica acabou culminando na chamada Revolta da Vacina, ocorrida no mês de novembro de 1904.

Há poucos dias, as picaretas entoando um hino jubiloso, iniciaram os trabalhos de construção da Avenida Central, pondo abaixo as primeiras casas condenadas. Bem andou o governo, dando um caráter solene e festivo a inauguração desses trabalhos. Nem se compreendia que não fosse um dia de regozijo o dia em que começamos a caminhar para a reabilitação.

No aluir das paredes, no ruir das pedras, no esfrelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso, do Oprobio. A cidade colonial imunda, retrógada, emperrada nas suas velhas tradições, estava soluçando no soluçar daqueles apodrecidos materiais que desabavam. Mas o hino claro das picaretas abafava esse protesto impotente. (BILAC, Olavo, 1904).

O trecho da crônica de Olavo Bilac na revista *Kosmos* apresenta um fato ocorrido próximo à estreia de *O Esfolado*: a derrubada das construções populares para a abertura da Avenida Central. É, portanto, dentro desse ambiente que o caricaturista encena seu texto e a cena do *Esfolado* oscila entre o entusiasmo com as mudanças impressas no

espaço urbano e a denúncia às desumanidades desse projeto. Na cena de *O Esfolado*, a ferramenta símbolo do Bota-abaixo, a enérgica picareta que Olavo Bilac saudou em sua crônica ganha vida na pele da atriz Blanche Grau.

Não é qualquer Tutameia  
para limpar a cidade  
Picareta é uma Teteia  
Que destrói sem piedade  
Da vida na dura liça  
Ninguém me passa a palheta  
Desde o calhau a caliça  
Tudo cede á picareta

Quando surge a picareta  
Tremem de susto os mortais  
E qualquer bicho careta  
se cai não levanta mais!  
Dou cabo do mais pitado  
Que se ostente ameaçador  
Fica logo desabado...  
Não arvora o seu ardor ! (...)

Como antes referido, a estreia de Pederneiras no teatro coincide com sua intensa colaboração no semanário *Tagarela*, que se posicionou de forma crítica (sem nunca abrir mão do tom jocoso) à maneira intolerante e desumana que as reformas foram conduzidas na cidade; além disso, Pederneiras foi especialmente agressivo quanto às medidas sanitárias adotadas por Oswaldo Cruz. Portanto, esse é o contexto em que *O Esfolado* é criado. A peça estreia quase um ano antes da efetiva eclosão da Revolta da Vacina, mas a insatisfação da população que se sentia “esfolada” pelas autoridades já estava sendo revista no palco do Teatro Apollo.

A montagem ficou a cargo da Companhia do ator Brandão, com quem Pederneiras ainda trabalharia em algumas outras montagens, como *O Badalo* (1904), *O Rio Civiliza-se* (1912) e *A Última do Dudu* (1915). A música era de: Assis Pacheco, Luiz Arierom, Amabile, Nicolino Milano, Paulino Sacramento, Hallier, Francisca Gonzaga e outros autores.

Os cenários são de autoria de outro caricaturista, Alexandre Santos, cujo pseudônimo é Falstaff. Os figurinos muito elogiados foram criados por Raul Pederneiras, sendo que alguns foram apresentados na *Revista da Semana* em 15 de novembro 1903. (Figura 56).

Coube ao ator Brandão o papel da personagem *Esfolado*, uma menção ao povo castigado e excluído do projeto regenerador da cidade; o ator Peixoto desempenhou o papel de Jamegão (gíria relativa à assinatura), numa alusão direta à assinatura oficial que baixava decretos prejudiciais às camadas populares e o ator Campos vivia o Tagarela, a versão em carne e osso da personagem símbolo do periódico homônimo, uma espécie de alter ego da imprensa cuja missão é “falar pelos cotovelos”.

Na publicação do teatro Apollo, a referência aos demais atores está muito destruída, dificultando a definição dos papéis de cada um. Apesar das partes avariadas foi possível verificar que o texto possuía mais de 70 personagens.

Os 14 quadros são:

1- O esfolado é o povo. 2. Sensações, 3. Boatos Mentirosos, 4. Salve D. Carlos! 5. Na botica do Chico há de tudo. 6. Nosso Senhor dos Passos. 7. Antoine e companhia. 8. Chegou Santos Dumond. 9. Ainda os tais. 10. Zaxis em penca! 11. A flauta por flauta com flauta. 12. Os últimos brinquedos do (parte ilegível) 13. A procura dos emissários. 14. A Grande Avenida:

A peça possui três apoteoses, sendo a primeira em homenagem à colônia portuguesa no Brasil, a segunda em homenagem a Santos Dumont e a terceira em homenagem à desejada Avenida Central.

Pelos quadros já é possível perceber que o percurso da cena abrange os assuntos da cidade, do país, do teatro e da imprensa.

A partir da leitura da parte cantada fica a impressão que o texto original deve ter sido longo para os padrões atuais. Pois, em 14 quadros e três atos ele distribui um vastíssimo painel de personagens sendo a maioria de alegóricos, desse modo vai-se de Santos Dumont à Gritalhona, do Mosquito à Antypirina, do Tagarela à Água fria,. Na parte cantada de *O Esfolado* são encontradas grandes coplas para personagens como a Estampa, a Caricatura e as Despesas. Embora saiba que o teatro de revista não se pauta na ação dramática caracterizando-se por sua forma fragmentada e ligeira, contudo, as longas e prolixas apresentações podem comprometer exatamente a natureza ligeira da cena.

No entanto, é necessário acrescentar que tudo era realizado com música o que, certamente tornava a cena mais dinâmica e atraente. No caso de *O Esfolado*, entre os compositores da peça constavam nomes como os famosos Assis Pacheco e Francisca Gonzaga.

O enredo é parcialmente descrito no periódico *Tagarela*, de 3 de dezembro de 1903: os compadres da peça, Esfolado, Jamegão e Tagarela vêm para a cidade juntos e aqui encontram tipos como Chícara, Amaral, Zé Leiteiro, Mulher do Hidrômetro, Gritalhona, Mulata Gorda, Quitandeira, Trovoada e Dr. Habeas Corpus (advogado “de porta de cadeia”).

A Caricatura surge como personagem, indo da página ao palco. Pederneiras também dá vida a personagens alegóricas como a Estampa, o Pincel, o Lápis e a Pena, sendo que a figura de destaque, reverenciada e cantada é o Rei Calunga (o boneco personagem das charges)<sup>111</sup>. Portanto, Pederneiras entra em cena apresentando ao público teatral o seu ambiente de trabalho e seu arsenal de artista gráfico. Em sua copla inicial, A Caricatura diz:

Caricatura adorada,  
A tilintar com um guizo,  
Nasci de uma gargalhada,  
No quente ninho do riso.  
Aos boléus surjo, brincando  
Como travessa criança,

---

<sup>111</sup> Segundo Geringonça Carioca; Figura. Boneco. Manipanco.Referência aos personagens da caricatura.(PEDERNEIRAS, 1946: 18)

Do burguês de quando em quando  
Dou palmadinhas na pança,  
A velha mitologia  
Já me abrigou em seu seio.  
A minha musa é gorjeio  
Cheia de graça e alegria!  
Ontem simbólica e esquiva,  
Hoje ridente e sagaz,  
Amanhã muito mais viva  
Muito mais viva e mordaz!  
Hoje em dia  
Que ventura!  
Onde imperar a alegria  
Impera a caricatura.(1º Quadro, Cena 3)

De sua vez, o Rei Calunga, soberano das charges e caricaturas, também se apresenta:

Eu sou o Rei da Pândega  
Governador da Mofa  
No império da galhofa  
Ninguém me passa o pé!  
A minha vida frívola  
É toda uma risada,  
É grossa gargalhada  
É toda meu filé !  
Governo com jeito a arte  
Calunga! .(1º Quadro, Cena 2)

E o Esfolado expõe sua sina de sofredor seu ressentimento pelo papel que ocupa nessa sociedade. Ele é o “bode expiatório”, é ele quem paga o pato do “banquete humano”, ele é o público pagante.

(...)

Vivo , vegeto, insaciável bruto,  
Sem ter sossego apenas de um minuto.  
Eu, Respeitável Público Pagante.  
Em toda parte o bode expiatório  
Que sofre o mal na mansidão constante  
Sou sempre e sempre Público e notório  
E respeitável Público pagante  
Quem paga o pato do banquete o humano  
E aguenta a carga forte e fatigante?  
Eu, a quem chama sempre Soberano  
E respeitável Público Pagante,  
Zé Povinho, Boco, marca Barbante,  
Um João Ninguém, um Pedro Sem mais nada,  
Embora tenha bolsa depenada,  
Sou respeitável público pagante!!! (1º Quadro, Cena 5)

O *Esfoldado* incomodou aos censores, pois no texto a fala da personagem Gritalhona (prostituta) é grifada como uma anotação em vermelho, na qual se lê: “Este pedaço é muito imoral”. O alvo da Gritalhona é o prefeito Pereira Passos e sua administração, a personagem reclama com ironia por ter sido banida das ruas: “És um desmancha prazeres / que a nossa vidinha arrazas/ Ai deixa em paz as mulheres, / Não sejas empata vazas./ Bem sabes que as horas mortas/ horas de sono e preguiças/ o amor bate às nossas portas (...)”

Nas falas da Quitandeira e do Galinheiro ironiza-se o corrompido processo eleitoral: ela lembra do seu defunto marido, um valentão que trabalhava como capanga dos candidatos recrutando eleitores, “todos do cujo tinham medão”. Já o Galinheiro menciona o fato de ter um burro, o qual pretende qualificar com diploma de eleitor.

A fala dos médicos é cáustica, revelando a descrença da população pela classe.

Somos nós o melhor pronto-alívio ,  
Dessa senhora humanidade  
E por cobre ou caridade

Vamos nós de mal a pior  
Muitas vezes, porém, quase sempre,  
Quando menos esperamos  
Todos nós nos espichamos  
E o doente vai desta p'ra melhor! (2º Ato, Cena 18)

No entanto, se os médicos são incompetentes, a personagem Antipyrina cura por eles as doenças: “Farmacêutica propina/ melhor não há quem conheça/ do que a leve antipyrina / para as dores de cabeça.” A presença desta personagem demonstra a ligação efetiva dos caricaturistas com as pioneiras práticas da propaganda, comprovando, portanto, que o uso da personagem pode ser compreendido como um precursor da prática do *merchandising*.<sup>112</sup>

Há também as donas de cachorros ameaçadas pelos carroceiros, a mosca e o mosquito, uma noiva enganada, uma candidata a cargo político, as flores, a mulher do hidrômetro (cujo marido vive a prestar atenção ao relógio do hidrômetro e esquece dela), a Ditadura, e a Generala Pandega, os Teatros em crise, a Loteria, as Finanças, a Água Fria (que além do calor resolve outros problemas), as Despesas, os Suspensos, os Funcionários. Como se pode ver, trata-se de um painel eclético de personagens, sendo a maioria alegóricos.

No coro dos Suspensos há uma referência ao prefeito Pereira Passos: “O senhor dos passos veio deixar-nos num belo estado,/ O nariz de palmo e meio e tudo desempregado/ Reduzidos a capachos, que triste situação!” (3ºAto, 6º quadro).

A *Revista da Semana* apresenta referências a outras caricaturas pessoais que não aparecem na parte cantada, pois em matéria do periódico de 20 de dezembro de 1903 (Figura 59) consta uma notícia acerca da ação da censura na peça. Na seção intitulada *Os Theatros*, assinada por *Marciolus*, é narrado o episódio da restrição ao personagem *Chícara*. O jornalista expõe a ação da polícia na censura da peça, baixando uma interdição ao personagem após ter permitido a encenação de dezenove récitas do texto completo.

---

<sup>112</sup> Prática promocional de um produto em veículo de comunicação.

No exemplar de *O Tagarela* de 17 de dezembro de 1903 há uma referência ao personagem: “A figura mais bem achada do *Esfolado* é certamente o general *Chícara* com seus clássicos pares de calças brancas, à moda de boiadeiro do Piauí.” Provavelmente, trata-se de uma alusão ao senador piauiense Joaquim Pires Ferreira<sup>113</sup>. As referências ao *Chícara* no *Tagarela* induzem à imagem de um político bajulador e ignorante, contudo, sem o texto completo, torna-se difícil entender o porquê da interdição. No entanto, em outra matéria do mesmo *Marciolus*, na *Revista da Semana*, de 27 de dezembro 1903, a censura não é mais mencionada e o assunto é o sucesso da peça, que continuava lotando o teatro mesmo em fim de temporada.

Comprovando o fluxo constante entre página e palco na obra do artista, em charge da revista *Fon-Fon!* (Figura 36) de 1907 vê-se o já citado personagem Zé-povo apresentado às mesmas reivindicações do *Esfolado*. Valendo-se da metáfora do teatro, Pederneiras coloca Zé Povo na plateia olhando para o palco fechado do parlamento, reivindicando o direito ao espetáculo.

O caricaturista apresenta ainda outros personagens excluídos da cidade regenerada, como o Zé Leiteiro (leiteiro que ordenhava sua vaca de porta em porta), o galinheiro (vendedor de frangos) e a quitandeira, o que evidencia o uso, por Pederneiras, do espaço do palco para praticar o que a historiadora Laura Nery denominou de “humor de acolhimento” (NERY, 2011: 243). Como em suas charges, o artista levou à cena os tipos banidos da cidade civilizada, expondo assim o lado desumano das transformações urbanas.

Por sua vez, o pesquisador Fernando Mencarelli (1992: 165) destaca que o aspecto panorâmico da revista e sua capacidade de aglutinar diversas formas de pensamento, aliado ao engajamento direto à vida da cidade possibilitam que a revista funcione como uma arena de discussões para o cidadão, pois a polifonia do gênero transforma o palco num espaço democrático.

Nesse sentido, é interessante atentar ao fato de que Pederneiras, em sua primeira peça, cria um panorama vasto no qual expõe personagens antagônicos como o Zé Leiteiro e a Avenida Central, o mosquito e o médico, além de usar como compadres<sup>114</sup> três vezes

---

<sup>113</sup> Joaquim Pires Ferreira, senador ligado às oligarquias do Piauí.

<sup>114</sup> Compadre: uma espécie mestre de cerimônias da revista. Na revista de ano, havia geralmente uma dupla de compadres, cuja função era apresentar e comentar a cena. Eram tipos estrangeiros à cidade,

importantes da sociedade: o Esfolado, representando o povo; o Tagarela, a imprensa; o Jamegão, o governo.

Portanto, além de permanecer apontando a “solução ficcional” (SUSSEKIND, 1986:17) para um cidadão assombrado com as transformações na sociedade, o caricaturista também cria um espaço de discussão e debate importante na sociedade elitista e autoritária da Primeira República (lembremo-nos que o projeto satírico pederneiriano era concebido pela verve galhofeira do mote de Sutilinda: ser útil inda que brincando).

Atestando o sucesso da montagem, a matéria da *Revista da Semana* (Figura 46) de 15 de novembro de 1903 apresenta os croquis de Pederneiras para o figurino. Ainda foram recuperadas do acervo a Biblioteca Nacional três matérias publicadas respectivamente nos dias 06, 13 e 20 de dezembro de 1903 ( Figura 47, 48 e 49), nas quais são apresentados os atores posando em seus trajes: Carmem Ruiz como Estampa, Ester Bergerac como Quitandeira, o ator José de Castro como Amaral, Peixoto como o Jamegão, Brandão como Esfolado e Campos como o Tagarela. A notícia sobre a ação da censura está documentada em matéria do dia 20 de dezembro de 1903.

---

oriundos de outros estados ou mesmo de outros planetas. A peça iniciava-se por algum fato que inseria esse personagens nos quadros; um deles era roubado, ou confundido com algum criminoso. A perseguição é o pretexto para que os personagens corram pelos quadros, descortinando, assim, a vida da cidade. (VENEZIANO, 1996:29)



**OS THEATROS**

**D**IFFICIL missão a do chronista theatral nesta época, nesta terra. A falta de assumpto e a canicula, os 35 graus de calor á sombra, que nos trazem sempre a arfar, a suar sempre, fazem pensar com terror no dia em que, implacavelmente, todas as se-



A actriz Esther Bergeral, na quitandeira d'*O Esfolado*

manas, tem a chronica theatral que ir para a *Revista*.

E muito tempo elle fica, o chronista, a olhar para as brancas tiras, sem ver, sem pensar, só com vontade de estirar-se á sombra protectora de alguma arvore frondosa e alli deixar-se ficar, horas e horas, dias e dias.

Mesmo porque, o que ha de registrar dos nosos theatros?

No Apollo, *O Esfolado* está a atrahir gente, muita gente e a bella re-



Carlos Reiter, o vencedor do hercules Filzsimons

vista de Raul e Vicente Reis bem o merece, porque é bem feita, não ha duvida, tem scenas interessantes, typos bem imitados e pod-se ter a certeza que ella irá longe, talvez mesmo chegue, com crise e tudo, ás 100 representações.

O que a empraza do Apollo deve fazer é, enquanto duram os successos do *Esfolado*, ir preparando alguma outra peça boa, nova, que caia no

gato do publico e que possa assim a companhia ir avante, prosperar.

Lá pelo Recreio o emocionante drama extrahido do romance de Victor Hugo, *Os Miseraveis*, ainda dá, de quando em vez, algumas casas boas; em dia da semana (que agora finda tivemos alli a velha mas sempre apreciada peça a *Estatua de Carne*, e para brevemente annuncia a empraza a primeira representação da peça a *Fada do Casal*, de costumes portuguezes, em prologo, tres actos e epilogo, original do apreciado escriptor A. Tito Martins. extrahida do sensacional romance *Cruz*, que o *Jornal do Brasil* está publicando e que é tambem original desse senhor.

O maior successo dos ultimos tempos no Casino tem sido a luta dos dous campeões Filzsimons e Carlos Reiter, dous hercules, conseguindo este, na luta romana, vencer aquelle, até aqui reputado invencivel.

Outras lutas, outras novidades e, agora, a mysteriosa fiosa, tem o Casino apresentado aos seus frequentadores.

Depois de tres derradeiros espectaculos, dados, no S. José, com *Aquellas e Alfinetes*, partiu para Lisboa, na quarta-feira, a *troupe* portugueza dirigida por José Ricardo, que aqui fez uma excellente temporada, excellente para a empraza que auferiu bons lucros e para o publico que assistiu bons espectaculos e que espera



A actriz Carmen Ruiz, na estampa d'*O Esfolado*

pela volta da companhia no anno proximo.

E... esgotou-se o assumpto; o calor aperta, conquanto sejam apenas 7 horas da manhã; contele-se o leitor com o que ali fica; para a semana haverá mais.

**CLUB TALISMAN DIAMANTINO**

A reminiscencia da curta e encantadora *soirée* dansante deste elegante club alegre ainda os instantes em que vamos traçando estas linhas, fazendo-nos recordar as danças, que, animadas, tiveram o seu fatal termo pela madrugada, assim como todos que lá encontrámos, os amaveis directores, as graciosas senhorilas e até a serviço em geral, que excedeu a toda espectacularidade.

Uma festa des umbrante!



Scena da *Carmen*, representada por mimica, pela actriz Rosario Guerrero.

**A' mesma de sempre mentirosa e casta VOLATA**

Reflecte, se poderes,  
Por um momento só, por um instante,  
No passageiro amor, vario, inconstante,  
De todas as mulheres!

Imagina um momento,  
Medita, casta flor, um só minuto...  
E esse scintilar ástato  
Como fóra cruel ao pensamento!

E, então, mesmo contigo,  
Has de pensar na perda desdita  
Que anche de espanto as almas de quem ama  
Como se fóra o abrigo  
Onde no intenso creptar palpita  
De airez engano a pavorosa chama...

Alonga os olhos teus  
Na larga estrada onde passamos juntos;  
E ao fundo da clareira,  
Vê se descobres os cumidos meus,  
Que pela vez primeira  
Deram logar á pallidas assumptos...

Estende ao céu teus braços  
E procura do infinito aureo caminho...  
Terás os dedos lassos,  
Ao peso enorme de um enfado louco,  
Ha de o corpo minguar-te pouco a pouco...

Pensa em tudo que cerca  
Do teu olhar os fulgurantes lumes;  
E tu, que em ti resumes  
Um outro mundo claro,  
Não deixarás, por graça, que eu me perca,  
N'uma lula desusada,  
Como um asceta avaro,  
Que vai morrendo em busca de outra vida...

E sentirás saudade  
De uma outra estancia longa de onde vieste...  
E eu sentirei contigo  
A nostalgia de um logar celeste,  
Cujas lembranças me ha de  
Clarear os passos neste andar que sigo...

Plumas. Alfredo Brito.



Filzsimons, celebre lutador, que ultimamente se exhibiu no Casino

**QUATRO PALAVRAS FATAES**

**U**MA senhora que não sabia da amizade que existia entre os dous poetas francezes Piron e Voltaire, foi convidar a este para um jantar.

Como não acquiescesse ao convite, adduzia ella como argumento para reforçar o seu pedido a presença de Piron.

— Pior ainda, respondeu Voltaire; mais um motivo para recusar, pois somos inimigos mortaes. — Prometto-lhe, tornou o senho-



O actor José de Castro no seu *Amaral d'O Esfolado*

ra, que Piron durante o jantar não dará mais de quatro palavras.

Accedeu Voltaire, e a senhora pôde reunir á sua mesa os dous implacaveis inimigos.

Piron, a quem a senhora tudo contara, cumpriu religiosamente o pedido, e Voltaire pôde prodigalizar o seu espirito sem ser perturbado por algum epigramma: Vieram uns pratos de linguados.

— Vou comer tantos, bradou Voltaire todo folgazão, quantos foram os Philisteus de que Sansão deu cabo.

— E' con'igual arma, respondeu Piron. Sabem os leitores que a arma de que Sansão se servira fóra a queixada de um jumento.

Figura 48 Figurinos *O Esfolado*: Carmem Ruiz (Estampa), Ester Bergerac (a Quitandeira) e Jose de Castro (Amaral). *Revista da Semana*, 6/12/1903. 116

**OS THEATROS**

Depois da ausencia de uma semana venho de novo importunar os amáveis leitores da *Revista da Semana*. Importunar, sim, porque verdadeiramente dar-lhes alguma novidade em materia theatral é tarefa difficillima para não dizer impossivel.

A semana que findou sobre este ponto foi pauperrima e nada houve entre nós digno de maior referencia. Dos unicos theatros ainda têm a coragem de funcionar, dizemos coragem porque de facto só assim se pode explicar o facto de não desanimarem os artistas de trabalhar sob a pressão de uma atmosphera como a que temos lido.

Felizmente, porém, quer o Apollo com o seu *Esfoldado*, quer o Recreio com a reprise dos *Miseraveis*, têm lido boas casas.

O theatro Recreio é justamente o mais incansavel em questão de representações. Se bem que não sejam todas de uma novidade palpitante são pelos menos a demonstração da melhor boa vontade possivel por parte da companhia Dias Braga em bem corresponder ao acolhimento do publico.



O actor Peixoto no Jamegão da revista *O Esfolado* sino uns tantos numeros de que nos

Como assumpto de actualidade curiosidade dos nossos leitores com relação á assumpto theatral, no Rio de Janeiro.

Temos, porém, em mãos, conforme já noticiámos aos nossos leitores, uma collecção das scenas da *Carmen*, em mimica, representada pela celebre actriz Rosario Guerrero e da qual já a *Revista da Semana* deu algumas reproduções.

A actualidade da publicação deste bello trabalho está justamente na accitação que esse novo genero vai tendo nos grandes theatros e cafés-concertos das capitales mais importantes do mundo.

Em Londres, por exemplo, é justamente a cidade onde os trabalhos de mimica são apreciadissimos, e é no theatro Alhambra onde geralmente são exhibidas estas representações.

Em Paris, este genero ainda não está muito em voga mas, não obstante, é bem apreciado e conta excellentes cultores, quer homens quer mulheres.

Os americanos, porém, que em tudo pretendem levar a dianteira, já têm em New York um theatro construido expressamente para as representações mimicas.

Foi, naturalmente, attendendo a todas as considerações de accitação e procura que a notavel artista Rosario Guerrero abandonou o seu antigo genero de bailes hespanhoes para dedicar-se exclusivamente á mimica.

A mudança devia forçosamente aproveitar á rival de Otero, ambas formosissimas e reputadas as mais bellas bailarinas de Paris e do mundo. E essa reputação n'um meio onde fulguram os nomes das mais decantadas bellezas que têm apparecido no palco, deve ser bem merecida, pois ninguém ha que possa fazer desmerecer uma Cléo de Mérode, Sully, Dernement, Suzanne d'Avril e outras tantas estrellas fulgurantes.



O actor Brandão no *Esfoldado*

Sabemos tambem que o Apollo está ensaiando mais duas peças cujos titulos são *O Pé de Cabra*, magica e *Não Venhas* peça-parodia no Quo Vadis.

A primeira das duas é da lavra do sr. dr. Vicente Reis e a segunda é producção do nosso companheiro Baptista Coelho, devendo esta subir á scena assim que o permitta a accitação do *Esfoldado*, que de facto está sendo um dos bons e actuaes successos.

O Casino com suas novas artistas forneceu aos seus habitués uma serie de bons espectaculos, todos attraentes, sendo os seus numeros bem recebidos pelo publico.

Dentre as suas principaes atrações notam-se os equilibristas irmãos Clarée, os acrobatas Bargoldand Smiles e as 3 Satanellas, bailarinas acrobatas. Além d'estas atrações possui mais actualmente a empresa do Casino occuparemos na proxima *Revista*, tudo quanto podemos fornecer á

Rosario Guerrero é hespanhola, notavel pela esthetica da sua forma e pela fineza dos traços esculpturales do seu corpo. Trabalhou longo tempo em Paris, tendo feito innumerables *tournees*. Na Russia, por exemplo, alcançou um successo só comparavel ao que obteve em Londres com a representação da *Carmen*.

As empresas dos cafés concertos disputam hoje em dia entre si a primazia de tela nos seus programmas, e a peso de ouro guerreiam-se entre si para alcança-las nas diferentes estações.

Ultimamente cabe á capital dos Estados-Unidos o tela entre as diferentes diversões da estação.

A formosa artista ganha actualmente 20.000 francos por mez para representar nos Estados Unidos a mesma opera *Carmen* que representou em Londres no theatro Alhambra, ganhando nada menos de 6.000 francos por mez. Por ali vêm os leitores da *Revista da Semana* a difficuldade com que têm de luta os empregarios para poder conquistar tão cara, artista.

O guarda-roupa de Rosario Guerrero é um dos mais sumptuosos que se tem visto, sendo avaliado em alguns milhares de francos, notando-se mais que ella o retez para todas as estações. Viaja quasi sempre com um secretario e uma criada de quarto.

Os adereços que usa em scena são todos de pedras verdadeiras calculando-se as suas joias em cerca de um milhão de francos.

As reproduções que insere a *Revista da Semana*, foram tiradas em Londres e por ellas se pode apreciar o custoso do vestuario da decantada actriz.

Consta que em uma das suas ultimas *tournees* virá até o Rio de Janeiro, Buenos Aires e S. Paulo. Isto, porém, depende que haja um empresario que organise uma companhia completa no genero, para que se disponha a fazer uma viagem desta ordem.

A *Revista da Semana*, em supplemento theatral, publicará proximo-mente os dous quadros em grande formato das scenas finas da *Carmen*. São duas bellas photographias, muito artisticas, e que bem merecem a attenção dos nossos scenographos pelo pessoal e a arte que predomina no arranjo da scena.

E com isto, até a proxima semana, pois já está fóra dos limites, esta palestra. Mas, era natural! Havia



O actor Campos no Tagarella da revista *O Esfolado*

gosto com que está distribuido o pessoal e a arte que predomina no arranjo da scena. E com isto, até a proxima semana, pois já está fóra dos limites, uma semana que eu não podia conversar com os meus leitores e estava portanto ansioso para expandir me, a ponto de quasi me ir expandindo de mais.

Marciulus.

**NA SOMBRA**

Acto unico

SCENARIO:—Um quarto de rapaz solteiro, n'um quinto andar muito alto, quasi a duas passas das estrellas. E' noite.

SCENA UNICA

**Eu e o coração**

O CORAÇÃO

Espera ainda um pouco. Espera... Ella vem perto Não ouves um rumor, não ouves, desatado?... Com certeza é o seu passo, é o seu pezinho incerto Pisando, cauteloso, as taboas do sobrado.

EU

Coração, coração, tu sonhas desgraçado!... Ella dorme, talvez, e não vem mais de certo.

O CORAÇÃO

Não era assim, no entanto, outr'ora, no passado... Como é triste este quarto!...

EU

Oh sim!... como é deserto!...

O CORAÇÃO

Abre a janella... e escuta.

EU (*abrindo a janella*)

Irrompe a madrugada... Não vêes?... Pelo infinito, em louca debandada Vae a sombra buscando um pouso em que se acoste...

O CORAÇÃO (*desanimado e vendo entrar, pela janella, um raio de luz, que illumina todo o quarto*)

E corta-me da esperanza o derradeiro fio, E esse raio de sol, como um punhal, esguelo, Que atravessa, de um golpe, o coração da noite

Recife

Mendes Martins.



Scena da *Carmen*, representada por mimica, pela actriz Rosario Guerrero

Figura 49 Revista da Semana. Fotos dos actores Peixoto(Jamegão), Brandão (Esfoldado)e Campos(Tagarella) . Os compadres de *O Esfolado*. 13/12/1903<sup>117</sup>



A atriz Maria Lino, no papel de Borracha na *Esfoldo*

**OS THEATROS**

**S**EMPRE teve o Rio de Janeiro alguma coisa esta semana que pelo menos o fez vir um pouco da ingenuidade dos nossos administradores. Há muito tempo que não sabemos ensaio de apreciar um facto que pela sua extravagância nos fizesse rir, não dizemos hospitaleiros, mas pelo menos um pouco esportados. Esta nossa policia tem salidas taes em certas occasioes que verdadeiramente não que pensar aos que, fóra d'ella, podem calmamente apreciar alguns de seus feitos. O caso da prohibição do type tal qual fóra representado dezenove vezes, do amigo Chicara, no *Esfoldo*, é verdadeiramente para rir.

Sempre vimos no Rio de Janeiro apresentar-se em revistas de costumes, tipos de homens publicos, de personagens muito conhecidos, uma vez que aos mesmos não se offerecia com a pulheria nem com a referencia e, francamente, não temos noti-

cia de que a policia n'estes casos jamais se oppuzesse a essa critica innocente.

Demais, no caso do *Esfoldo*, a coisa passou-se muito diferentemente.

A revista fóra lida pela policia que assistiu ao seu ensaio geral, e a dezenove representações successivas sem que nunca archasse nada de offensivo no amigo Chicara, e eis que de repente sem se saber bem no certo a razão vem a tal intimação para, pelo menos, modificar os textos do amigo!

Concordamos, e achamos muito justo e necessario que a policia prohiba as exhibições em que haja offensa ou referencia mais ou menos offensiva ou injuriosa a determinadas pessoas, sejam ellas quezes forem, mas quando, como no caso presente, a referencia é pessoal e além d'isso humilhadora, não podemos fazer um pouco de intervenção a ultima hora. Emfim como isto aproveitou um pouco ao dramático, agradecemos a existência do tal amigo Chicara e ainda mais a prohibição policial d'epois das dezenove representações, mesmo porque em metter publicamente a tal amigo Chicara não sabemos como distrahir um pouco os nossos leitores.

A semana foi baída de assumpto e a não se a estalou no Parque Fluminense da troupe de artistas que tem figurado em nossos cafés-concertos, não temos mais nada de novo por este Rio de Janeiro.

Os ensaios do *Não Venho* vão adiantados, porém, o *Esfoldo* parece não querer ceder-lhe o theatro.

O Recreio Dramático vai, como sempre, fazendo boas casas e dando á apreciação do publico dramas emocionantes que fazem com que os seus habitues não abandonem o velho theatro.

Sahindo, porém, disto temos a bella representação da *Fada do Casal*.

A companhia Dias Braga, rememora-se o mais que lhe foi possível para dar a esta peça o brilho extraordinario que teve.

De facto, quer o guarda-roupa, quer os scenarios da *Fada do Casal* são bons e apropriados ao espirito da peça.

No proximo numero da *Revista da Semana* trataremos mais de talha da mente sobre esta peça, pois o tempo de que dispomos a esta semana é por

demais escasso para podermos fazer uma detalhada apreciação sobre ella.

Uma cousa, porém, ninguém pode negar e é que a *Fada do Casal* é uma peça que pode muito bem fazer longa carreira.

O Casino Nacional tem ultimamente estado pouco movimentado, devido talvez a organização da commissão do Parque Fluminense que depende tambem da empresa Sepulchro & C.

Há, porém, alli um grupo de artistas que é bastante apreciado pelo publico.



A actriz Nanete de Souza, no 'Ozeco Art-Nouveaux na *Esfoldo*

As atrações são boas e merecem ser vistas pois os seus trabalhos são verdadeiramente artisticos.

Quanto a artistas isolados desta semana, de ha que, uma francezinha loura, muito loura, esvelta e possuidora de uma voz agradabilissima.

Actualmente é uma das artistas mais applaudidas e intelligentes que o Casino possui. O seu typo de parisienne agrada logo á primeira vista, e além d'isso elle possui o chic e a graça da artista franceza cashcedora do seu metier.

Mlle. Bretagne cabu no agrado do publico que dispensa-lhe todas as noites tanta messe de applausos.

E com isto despoje-me dos meus amaveis leitores, augurando-lhes um feliz Natal e dizendo-lhes daqui um até breve.

**Marcelius.**

**Sentenças dos grandes moralistas**  
— O melhor thesouro é a virtude e uma boa consciencia.

— Feliz e rico é o que satisfaz seus desejos, porém mais feliz é o que se contenta com o que tem e nada mais deseja.

— A melhor industria para enriquecer-se é mortificar os costumes e dissimular os desejos.

— Quem não se contenta com o pouco nada lhe basta.

— Não podemos queixar-nos de Deus, se abusarmos do seus beneficios, porque temos a culpa de os não ter aproveitados.

— A resignação nas aflições é a aurore da felicidade.

— O sol é mais brilo depois que se dissipam as nuvens.

— A pri-



O L. Heiro da revista *O Esfolado*, p-la actriz C. Rosen Reiz

mavera é mais proveitosa, antes de cruel inverno.

— A patria é muito mais agradável, quando a navegação experimentou alguma tormenta.

— Assim nossa vida é mais tranquilla depois das afflicções.

— Sem prejejo, não ha victoria.

**Recebemos:**

O *Togurella*, que traz espirituosas charges, texto de muito espirito e uma bella pagina musical.

A *Rua do Oxidador*, que abeo com o retrato do deputado Dr. James Darcy; traz variada e excellente letura.

O segundo numero da *Recreio Sportivo*, contém abundante noticia, variado texto sportivo e deliciosa parte recreativa e litteraria.

A *Revista Charadistica* n. 3, que traz variada e esplendida parte litteraria; illustra o texto uma bellissima parte charadistica.



Scena da Carmen, representada por mimica, pela actriz Rosario Guerrero



Scena da Carmen, representada por mimica, pela actriz Rosario Guerrero

Figura 50 *O Esfolado*. *Revista da Semana*. Texto sobre a censura. Foto das atrizes: Carmem Ruiz (mulher do Hidrômetro), Nanete de Souza ( *Art. nouveaux* ) e Maria Lino ( Borracha) 20/12/1903. 118

118 Hemeroteca digital brasileira. BN. Artigo sobre a censura e fotos de Carmem Ruiz, Maria Lino e Nanette de Souza. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909\\_01&PagFis=2175](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_01&PagFis=2175)

#### 4.2. *O Badalo* (1904)

A segunda incursão do caricaturista no teatro foi *O Badalo*, outra revista escrita com Vicente Reis (cujo texto também não foi encontrado), encenada no Teatro Apollo em outubro de 1904 com êxito de público e crítica, de acordo com a *Revista da Semana*.<sup>119</sup>

As músicas compiladas de vários autores foram orquestradas pelo veterano Assis Pacheco (1865-1937). O elenco era praticamente o mesmo de *O Esfolado*, sempre capitaneado por Brandão (o popularíssimo) e contando com os famosos Machado Careca, Antônio Peixoto Guimarães, Eliza Campos, Cecília Porto, Maria Layrot, Brandão Sobrinho, entre outros. O diretor era Alfredo Farias e o maestro, como já dito, Assis Pacheco. A cenografia contava com a colaboração de cinco nomes: Afonso Silva, Edmundo Silva, Públiu Marroid, o pintor Timóteo da Costa e o também caricaturista Chrispim do Amaral. O figurino, muito elogiado, era do próprio Raul Pederneiras.

O enredo era muito simples: *o Badalo* era um cachorro que se perdia na cidade, enquanto os demais personagens, ao pretexto de procurá-lo, desfilavam pela cena. O texto possuía quatorze quadros, dentre os quais se destacam *A cavação*, *Barbeiro na roça*, *o Art Nouveau*, *Trastes velhos e usados*, *Código de Posturas*, *Regatas* e outros; as apoteoses são quatro: - *Rainha D. Amélia*; - *Floriano, Deodoro, Prudente de Moraes e D. Pedro II*; - *Indústria Nacional* e - *Guerra e Paz*.

Os títulos de quadros possibilitam antever o jogo de contrastes entre Império e República (Deodoro, Floriano e Prudente de Moraes) e D. Pedro II e a Rainha D. Amélia, como também entre o chique e novo *Art Nouveau* e os *Trastes velhos e usados*.

Percebe-se entre o quadros dessa peça alguns que serão reaproveitados em outros textos do artista, como *Cavações* e *Regatas*, comprovando o fato de no teatro de revista o reaproveitamento de cenas ser algo habitual, não havendo preocupação com a originalidade:

Copiar, diminuir, cortar, inserir, eram procedimentos intrínsecos à confecção da revista, de acordo com depoimentos do crítico Mário Nunes ou mesmo dos próprios autores: “Os autores de Rio – Paris, Paulo de Magalhães de Geysa Bôscoli, para se evitarem

---

<sup>119</sup> *Revista da Semana*. 16/10/1904. Hemeroteca digital brasileira. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909\\_01&PagFis=2561](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_01&PagFis=2561)

aborrecimentos, declaram, no prólogo, que quase nada é original, tudo foi copiado ou decalcado” (REIS, 2013: 87).

### **4.3. Berliques e berloques (1907)**

A presente análise parte de texto encontrado em versão manuscrita na estante da Biblioteca da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT). No documento, ainda constavam algumas referências em caligrafia distinta do copista como no topo esquerdo da página de apresentação, onde se lê a frase: “Cópia feita no Teatro Recreio, em 1907, cheia de lacunas e cochilos do copista.” Conjectura-se ser de autoria de Raul Pederneiras, pois, além da ironia da observação, também consta uma assinatura do caricaturista no meio da página. Ao longo do texto, ainda foram encontradas algumas pequenas notas comentando trechos e explicando alusões.

A peça foi encenada pela companhia do ator Dias Braga e estreou em 19 de abril de 1907, no Teatro Recreio Dramático, sendo apresentada durante 198 noites consecutivas. A música ficou a cargo dos maestros José Nunes e Paschoal Pereira.

A peça era estruturada em 3 Atos e 12 Quadros. No manuscrito, faz-se referência a 384 personagens dentre os quais estão incluídos os figurantes e o coro. Embora o número de quadros seja menor do que em *O Esfolado* (14 quadros), verifica-se aqui que o autor continuou usando um número bem expressivo de personagens alegóricos contrastando com poucos tipos urbanos ou caricaturas pessoais.

No figurino Pederneiras criou adereços e vestimentas eficientes e jocosas para a identificação dos personagens alegóricos, transformando os atores em verdadeiras esculturas como nos exemplos do chinelo Velho, o Arranjo musical, o Tato, a Claque, o Gosto e o Molin Rouge. (Figuras: 6,7, 8 e 9).

O elenco masculino contava com Machado Careca (no papel do compadre Braz Bocó), Olympio Nogueira, Domingos Braga, Leitão, Claudino, Alfredo Silva, Campos, Marzulo, Ramos, Bragança, Pereira da Costa, Figueiredo e figurantes. As atrizes da montagem eram: Guilhermina Rocha, Cinira Polônio, Esther Bergerac, Estephânia Louro, Aurélia Delorme, Luiza de Oliveira, Antonieta Olga, Medina e coristas.

Como era a prática à época os atores atuavam em vários papéis Cinira Polônio, por exemplo, desdobrou-se na pele de dez personagens; Alfredo Silva defendeu sete; Guilhermina Rocha também sete.

Segundo informação do manuscrito, “a peça custou à Associação a bagatela de 27:000/000 rs !!! Mas rendeu 482:860/000 à empresa.”

Ainda na ficha técnica, constam os nomes dos ensaiadores da peça, Ernesto Portulez (elenco), Francisco Nunes, Paschoal Pereira (música) e do ponto Bruno Nunes.

Os cenógrafos eram Marroig, Affonso Silva, Thimótheo da Costa, Chrispim do Amaral, Emílio Silva e o maquinista Antônio Novellino. Cabe aqui ressaltar o fato de Chrispim do Amaral ser também caricaturista, tendo trabalhado em publicações importantes do desenho de humor, inclusive na França, onde viveu na segunda metade do século XIX.

A *Revista da Semana*, periódico no qual Pederneiras trabalhava, deu significativo destaque à montagem em artigos e fotos. Foram encontradas 3 matérias com fotos posadas, atestando a inventividade no figurino de algumas personagens, como A Claque (Guilhermina Rocha), O Gosto (Guilhermina Rocha), O Arranjo (Alfredo Silva), O Chinelo Velho (Domingos Braga) e a roupa versátil das Manobras, de um lado representando o exército e de outro a marinha.

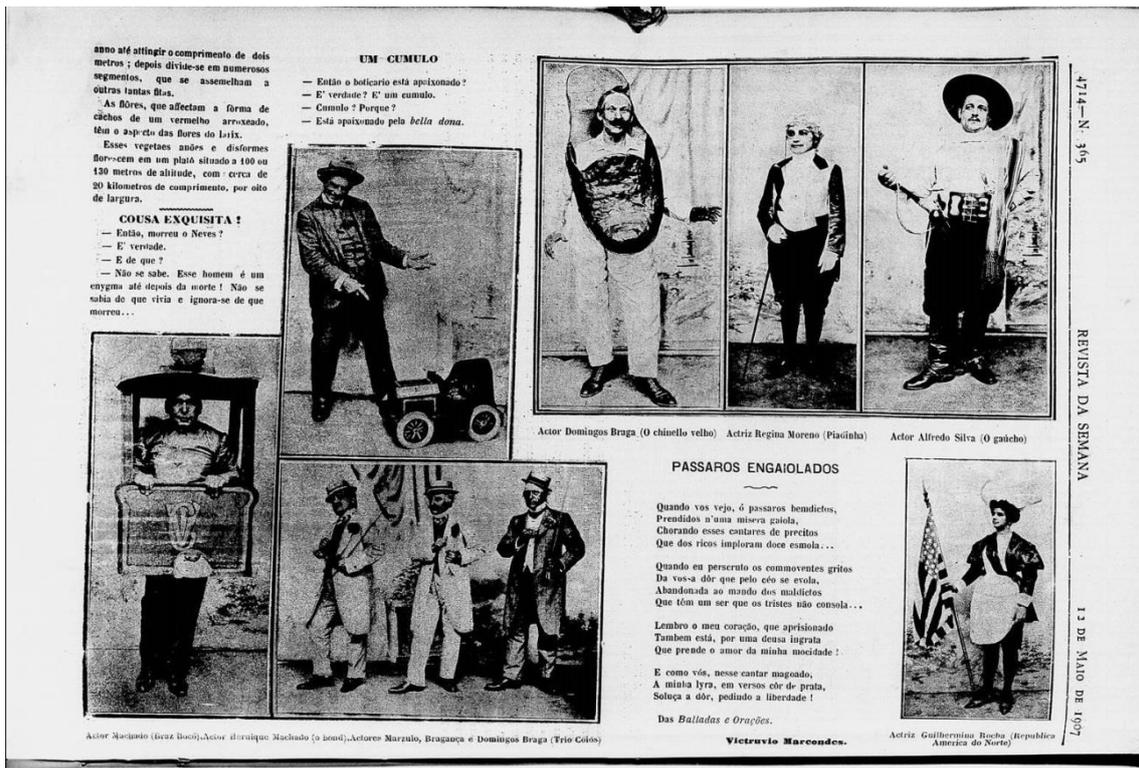
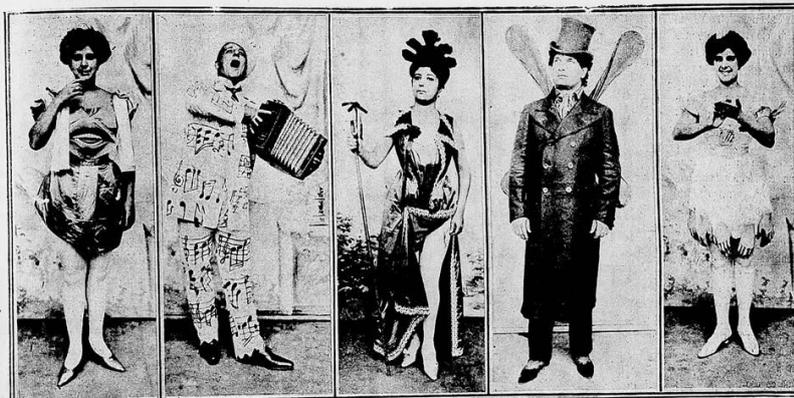


Figura 51 Revista da Semana, 12 de maio de 1907.<sup>120</sup> Regina Moreno (Piadinhas), Alfredo Silva (Gaúcho), Machado Careca (Braz e o automóvel), Dias Braga (Chinelo Velho), Guilhermina Rocha (América do Norte) ilegível (Bonde) e trio de Coiós (Marzulo, Domingos Braga e Bragança).

## THEATRO RECREIO DRAMATICO — A REVISTA "BERLIQUES E BERLOQUES"

O Gosto  
(Actriz Guilhermina Rocha)O Arranjo  
(Actor Alfredo Silva)A Perna  
(Actriz Esther Bergerat)Moulin Rouge  
(Actor Marzullo)A Claque  
(Actriz Guilhermina Rocha)

## A COROA NUPCIAL

Das flores bellas, alvas e setinosas que ornã a fronte virginal da formosa noiva que, caminho do Templo,

vai se ajoelhar ante a imagem da Virgem Immaculãta, pedindo o seu auxilio e proteçãõ, não pretendo fallar. Deixemos a bella noiva envolta em largos de alvura, entrezando ao radiante noivo o primeiro sorriso de esposa.

Deixemos em paz o seu coração jubiloso, palpitando venturas e sonhando devaneios.

Deixemos a sua alma expandir-se entre harmonias angelicas, entre hymnos de louvor.

Não toquemos, nem de leve, em um só das cheirosas petalas de rosa que mãs amigas esparziram sobre a sua cabeça, terminando o indissolvel contracto imposto pela Igreja Catholica.

A luxuosa carruagem estã à sua es-

Manobra Militar  
(Actriz Esther Bergerat)A Arte  
(Actriz Guilhermina Rocha)A Apotheose  
(Actriz Matilde Carneiro)O Tacho  
(Actriz Estefãnia Louro)

Figura 52 Revista da Semana, 12 de maio de 1907. <sup>121</sup>O Gosto, a Claque e a Arte (Guilhermina Roche) a Perna ( Ester Bergerac)Apotheose ( Matilde Carneiro) o Tacho (Estefãnia Louro), o Arranjo ( Alfredo Silva) e Moulin Rouge (Artur Marzulo).

<sup>121</sup>Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira. BN. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?bib=259063&PagFis=69>



A Vaia  
(Actriz Estephania Louro)

A Regata  
(Actriz Esther Bergerat)

O Fogo de Bengala  
(Actor Carvalho)

O Ouvido  
(Actriz Antonietta Olga)

O Collete  
(Actriz Estephania Louro)

mais sincera candura. E em cada carinho prodigalizado pela serenidade da sua voz, eu lhe compensaria com um sorriso de animação e de paz.

« E vós o levastes, Senhor! E vós o assistastes de mim, que troquei o meu coração pelo seu, que enlecei minh'alma á sua! E assim o fizestes, Senhor, porque desejastes que a viveres do meu peito se tingisse de sangue e o seu sangue servisse de reforço aos vermes.

« Piedade, Senhor, para quem chora

sem mais ter lagrimas, para quem soluça diante da inconsciencia do Destino! »

Tal é a tradução d'aquellas tristes flores que alli estão em coroa sobre o esquife. Ellas não perderam a cor que a Natureza lhes deu, mas perderam a herança de sua alegria!

Uma grinalda sobre ocaúde de uma noiva quer dizer que a existencia do noivo partiu-se de encontro ás iras do Desespero!

Uma corça que se colloca sobre o esquite de um noivo é o laço de erepe que eternamente deve ligar alma e coração da noiva e em ambos, ai de nós, sempre hão de gottejar lagrimas sobre lagrimas humedecendo a palavra — Saudade!

Julio Peixoto

#### ARVORES DISFORMES

Um explorador acaba de descobrir no interior da Africa occidental allém

uma planta, que constitue uma verdadeira monstruosidade vegetal.

Essa planta mede 30 centimetros de altura, tendo o diametro de 1 metro e 30.

A *Welwitschi*, assim denominada pelo seu descobridor, o Dr. Welwitsch, possui apenas duas folhas, que nunca são substituidas por outras; as quaes só fenecem quando a arvore morre.

Essa arvore experimenta curiosas transformações: cresce de anno para



Scena do 2º acto — As manobras militares. — A nota interessante é a composição do vestuario que, visto de um perfil apresenta a nossa marinhagem, visto de outro perfil apresenta o nosso exercito

para a bella moçoilão, lado do esposo — sem mais ninguém — vae trocando phrases de venturosas realidades e em cada uma dellas dá um sorriso, firma mais um juramento de amor em troca de outro juramento igual.

Uma noiva quando se afasta de um Templo onde recebeu o *verdictum* do seu novo estado, não é a mesma mulher que alli entrou. É uma esposa, é uma senhora que deve ser a portadora de um cofre de virtudes cahidas de cada reflexo das luzes que allumiam o Altar do Senhor.

#### A Corôa Nupcial!

Foi esse o titulo que dei a este pequeno escripto e outra denominação seria menos cabivel.

Mas eu fallo da corôa enlorada que o noivo depõe sobre o ataide daquella a quem a Morte negou a permisso de ser sua esposa.

Eu fallo da grinalda alva, rica, trazendo em seus adornos as flores de larangeira, pudico emblema de acrysolada innocencia, de significativa candura e que está molhada de prantos.

Um noivo que depõe sobre o ataide da mulher dilecta uma corôa de flores de larangeira; que orna a sua fronte pallida e gélida de um veu de noivado; que lhe colloca entre as mãos rígidas, flores mais flores que attestam a sua valiosa pureza,—deve comprehender dolorosamente que as suas nupcias não passavam de uma traição preparada pela Morte e que aquella que alli está no esquite, não pôde mais amar porque o Destino achou de mór proveito dar o seu coração aos vermes para dilaceral-o á vontade e fazel-o desapparecer totalmente!

O cadaver de uma noiva, quando enfeitado e allumido por luzes que crepita incoscientemente, tem uma significação altamente compungente. Ao ver os labios da sua escolhida, brancos como a brancura de su'alma, sem mais deslizearem um daquelles tantos sorrisos que deram alento a quem a idolatrava, sem mais ouvir uma palavra de amor, daquelle amor tantas vezes jurado; de certo o cortejo de recordações vem seguir o desolado noivo, trazendo ao seu espirito uma a uma das scenas passadas sob um céu azul em momentos de suaves primaveras!

Como é triste essa corôa



As mandarinas, os chás das sextas e a familia Caipóra (Actores Alfredo Silva, Antonietta Olga, Mathilde Carneiro e Cecilia)

alli depositada e junta aos adornos mortuarie! Como se transformam aquella flores, cuja brancura parece a nossos olhos goivos ennegrecidos. E em meio de toda aquella alvura e do aconchego das flores, a noiva de hontem e hoje a esposa dos vermes, segue caminho da derradeira mora deixando em letras de ouro no coração de quem a escalheu para gozo e partilha de suas alegrias um amor cheio de vida em su'alma, um amor extincto sob o peso da terra calcada!

E o que será a corôa que a noiva depõe no esquite do seu bem amado d'aquelle que tremulo e receioso lhe disse em dia assignalado — ... «sé minha, porque a minh'alma quer a tu'alma e o meu coração implora os teus sorrisos?»

A mulher é mais sensivel que o homem. Em seu coração, muitas vezes, o sorriso nasce entre duas lagrimas e vem a seus labios com a melgoice propria do seu sexo.

A dor profunda que envolve o peito de uma mulher que encara o sonno eterno do seu noivo amado, equivale a uma oração.

As suas lagrimas são gottas constantes de orvalho celeste que caem nas flores da grinalda. Os seus soluços são pedaços de su'alma que se aconchegam ao corpo inerte para logo após subirem ao Throno do Senhor. Não são flores que alli estão mas espinhos agudos cuja missão é a de martyrisar!

São adornos que encham o ataide cada um delles representando o quadro do supplicios que o Destino firmou dentro do seu coração.

Equivale a uma prece a dor profunda da desgraçada noiva, porque assim rezam os seus labios quando dizem:

— « Senhor Deus ! Elle era a segurança do meu futuro, a garantia da minha vida, a sentinella dos meus suspiros ! O seu manto protector iria agazalhar as minhas vigílias e a sua voz despertaria o sonno da minha alegria quando emballada pelo mais ligeiro pezar !

Em seu coração eu encontraria o desabafo das minhas lamentações e em cada uma das minhas palavras eu teria o abrigo das expansões de su'alma. Seus beijos seriam sempre reflexos da mais inteira bondade e da

Figura 54 Revista da Semana, 12 de maio de 1907. <sup>123</sup>Família Caipora, (Alfredo Silva, Antonietta Olga, Matilde Carneiro e Cecilia) Chá das sextas, e as Mandarinas.

Na *Revista da Semana*, de 12 de maio 1907, aparecem alguns atores cujos nomes não estão no texto, como Regina Moreno, no papel de Piadinhas, personagem que, segundo outra matéria da Revista *Fon-fon!*, coube a Olympio Nogueira que, por sua vez, na referência do texto é designado como *Trocadilho*. Mathilde Carneiro é apresentada nos papéis de *Apoteose* e *Fefeca* que, no texto, correspondem à atriz Srta. Margarete. O ator Carvalho aparece como “Fogo de Bengala” que, no texto, pertence ao ator Campos. E, ainda, há uma atriz negra de nome Cecília, representando a personagem Felisbinda que, no texto, corresponde ao nome de Antonieta Olga.

O trânsito de personagens entre os atores pode se justificar pelo fato de a peça ter tido uma segunda temporada iniciada em novembro de 1907, estendendo-se pelo ano seguinte.

Como dito antes, trata-se de uma grande produção de Pederneiras que deu lucro à Companhia de Dias Braga. Salvyano Cavalcanti de Paiva (1991:149) atesta que o êxito das bilheteiras autorizou a remontagem.

Usando uma expressão utilizada pela pesquisadora portuguesa Maria Virgílio Cambraia Lopes (2005), *Berliques e berloques* foi a terceira intromissão de Raul Pederneiras nos palcos teatrais. As bem sucedidas montagens de *O Esfolado* (novembro 1903) e *O Badalo* (outubro de 1904) já haviam projetado seu nome como dramaturgo. Segundo Salvyano Cavalcanti de Paiva:

Firmava-se Raul como um revistógrafo, moderno, hábil de “verve” saborosa e a Companhia Dias Braga montou a revista no Teatro Recreio onde estreou a 19 de abril. Foi o último “grande” espetáculo de Dias Braga, que morreu atropelado – Ironia!- por um bonde, na Praça Tiradentes, em pleno centro da zona urbana onde obtivera as glórias de sua vida. (PAIVA, 1991:149)

Portanto, a montagem de *Berliques* significou a efetiva consagração do nome do caricaturista como autor de teatro, tendo destaque na imprensa. Além da *Revista da Semana*, a revista *Fon-fon!* também concedeu significativo espaço à montagem. O fato de a peça ter ultrapassado cem apresentações foi alardeado pela imprensa, colaborando para a já mencionada segunda temporada iniciada em novembro de 1907.

Quanto à morte de Dias Braga, o episódio parece validar a ironia com que Raul Pederneiras apresentava sua desconfiança relativa aos melhoramentos do progresso. Ele

retratava esse sentimento em charges como “Obras do progresso” e em uma das cenas de *Berliques e Berloques*, na qual apresentava personagens avariados por inovações como o bonde elétrico e o automóvel.

Na *Fon-fon!* de 27 de abril de 1907, há um artigo intitulado *As premières Fluminenses* assinado por Gazolino, no qual o cronista menciona a personagem “Piadinhas”<sup>124</sup>, vivida pelo ator Olympio Nogueira:

Pode-se dizer o próprio Raul porque o ator Olympio Nogueira a quem confiaram o papel, além de apresentar o físico do retratado, apanhou com rara felicidade, sua gesticulação e o próprio som da voz. É uma imitação que honra o consciencioso artista.<sup>125</sup>

A foto atesta a incrível semelhança entre o ator e o dramaturgo. Como se vê, a caricatura pessoal do autor da peça foi um dos atrativos do espetáculo. Segundo outra matéria na revista *O Theatro*<sup>126</sup>, o papel de Olímpio Nogueira foi criado de última hora, fato que explica a inexistência dele no texto manuscrito, no qual também não constam as falas de *Piadinhas* ou *Trocadilho*.

A inclusão de um personagem comprova o vínculo direto da cena revisteira com o espetáculo, além de demonstrar a capacidade de improviso de seus atores. A impressão que fica é que a Companhia usou a aptidão para a caricatura pessoal do ator Olympio Nogueira, criando o que no universo do desenho satírico nomeia-se *portrait charge* vivo do dramaturgo. O caricaturista, ora acostumado a zombar de seus modelos, era também satirizado em sua própria revista.

---

<sup>124</sup> No manuscrito o personagem de Olympio Nogueira é nomeado como Trocadilho, mas além da *Fon-fon!*, em outras referências como o Boletim da SBAT de 1947 ele é nomeado como Piadinhas - embora também haja a referência a Trocadilho ligada ao nome de Olympio Nogueira

<sup>125</sup> *Fon fon !*. 27 de abril de 1907. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?bib=259063&PagFis=69>

<sup>126</sup> Referência retirada de nota presente ao texto: REIS, Angela, MARQUES, Daniel. Eu sou meio perigoso nesta história de cacôs: apontamentos sobre a atuação no teatro de revista brasileiro. In: *O Percevejo*. Revista de Teatro, Crítica e Estética do Programa de Pós-Graduação em Teatro. Ano 2004, vol. 12.

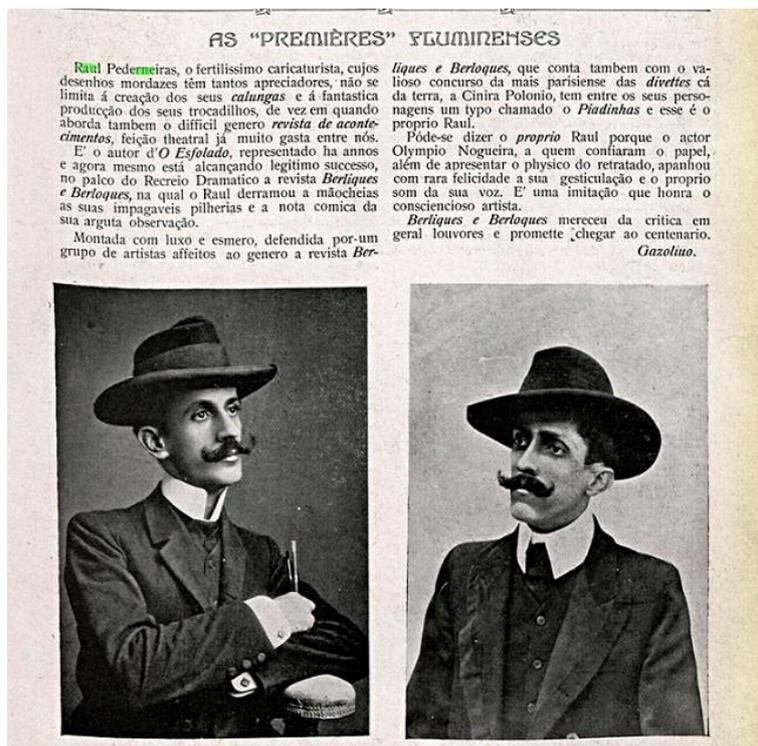


Figura 55. *Fon-fon!* 27 de abril de 1907. Raul Pederneiras é o da esquerda.

Na pele de Raul, Olympio Nogueira dizia trocadilhos entre as cenas apresentando aos espectadores um aspecto conhecido de Pederneiras, que era um dos notáveis trocadilhistas da *belle époque* carioca. O episódio também expõe uma prática comum à cena revisteira, o uso de recursos metalinguísticos, que, nesse caso, permitiu ao suposto autor animar os intervalos da cena.

Possivelmente, por tratar-se da terceira montagem de Pederneiras, o texto de *Berliques* já demonstra efetivo engajamento do autor com o espetáculo. Um sintoma dessa ligação é o cuidado dedicado às indicações acerca da cena, revelando-se detalhista no que concerne às rubricas. Percebe-se que Pederneiras sabia aproveitar bem os espaços do palco, valendo-se de alçapões e maquinarias da cena. Ele também conhecia a terminologia tradicional dos ensaiadores<sup>127</sup> da época para marcar os espaços do palco e

<sup>127</sup> O ensaiador era um profissional do teatro do século XIX a quem cabia principalmente a marcação do espetáculo ( posição dos personagens no palco). Ele não possuía a função criativa conferida ao encenador moderno. O palco era dividido em 9 espaços utilizados em acordo com a importância em cena sendo o centro reservado para os protagonistas. Dirigir-se ao fundo significava subir e a ribalta descer. Ver: GUINSBURG, J., FARIA, João R., LIMA, Mariangela A. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.96 e 178.

roteirizar os deslocamentos e as entradas e saídas em cena. Há uma forte preocupação com o ritmo do espetáculo.

Essa ordem de envolvimento integral com a cena e seus interpretes é um dos elementos fundamentais que permite distinguir esses autores, colocando-os como mestres de uma escrita teatral particular. Essa relação profissional, portanto, é determinante aos produtos alcançados mediante prática contínua. (CHIARADIA, 2012:111)

A pesquisadora Filomena Chiaradia analisa a qualidade da escrita Cardoso de Menezes e Carlos Bitencourt em burletas e revistas montadas pela Companhia de Teatro São José, do empresário Paschoal Segreto. Segundo a pesquisadora, a geração de revisteiros a qual Pederneiras pertenceu produziu “autores ensaiadores”<sup>128</sup>, criando dramaturgia efetivamente vinculada à prática da encenação; como ressalta Angela Reis (1991:81), “a escrita dramática, nesse momento, não pode ser vista como completa em si mesma, e sim como (pré-texto) para a cena”.

Nesse sentido, trata-se de uma criação extremamente voltada e alimentada pela resposta do público. São dramaturgos que criam a partir da experiência concreta da performance do espetáculo no palco. Angela Reis e Daniel Marques (2012: 323-328) no livro *História do Teatro Brasileiro* (organizado por Jose Roberto Faria), incluem o nome de Raul Pederneiras no subtítulo em que trata de autores-ensaiadores.

É necessário lembrar que tive acesso a uma reduzida amostra da dramaturgia de Pederneiras, sendo que, em alguns textos só encontrei a parte cantada. Contudo, tomando o texto de *Berliques e berloques* como exemplo, é possível comprovar a ligação de Pederneiras com o palco, confirmando sua conexão com a performance dos atores e com a carpintaria do espetáculo. Importa ainda trazer à baila o fato de Pederneiras já ter trabalhado em montagens anteriores e com atores que atuaram em *Berliques*, como no caso de Ester Bergerac, Machado Careca, Alfredo Silva, Antônio Ramos e Estefânia Louro. Esse fato possibilita supor que o caricaturista criava seus personagens e situações pautadas em uma noção prévia do que iria ver no palco, ou pelo menos sabendo o que esperar de tais atores.

---

<sup>128</sup> CHIARADIA, Filomena. *Em revista o teatro ligeiro: os "autores-ensaiadores" e o "teatro por sessões" na companhia do Teatro São José*. **Sala Preta**, Brasil, v. 3, p. 153-163, nov. 2003. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57127>>. Acesso em: 07 Mai. 2014. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v3i0p153-163>

Contudo, diferente do desenho satírico, o universo do palco é muito mais complexo e vivo. Há uma crônica de Luiz Edmundo na qual são descritas historietas de atores do início de século e que narra um incidente do ator Brandão (o popularíssimo) envolvendo Raul Pederneiras, que ilustra bem a natureza das relações na construção da cena revisteira.

Há o ator Brandão, quase analfabeto, mas de uma inteligência sempre muito pronta e viva...

Certa vez, assistia ele aos ensaios de uma peça de Raul Pederneiras, quando um dos artistas em cena, solta um solecismo qualquer.

- Grande besta – diz baixo Raul. – Eu não escrevi essa asneira! Brandão corrija você o erro atroz.

- Seu Fulano, está errado! Isso não pode estar escrito aí. Repita-me a frase, faça-me um favor!

Repete o artista incidindo, porém no mesmo erro.

E Raul furioso de novo a Brandão:

- Continua 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 ator.

- Uma grande cavalgada, é o que você é, errando numa coisa tão simples!

Mas Sr Brandão – diz-lhe o artista, de cena eu não sei onde está o erro. Mostre-me o senhor para que eu corrija... Onde está?

Brandão podia ter desconcertado porque, afinal, ele sabia, tanto quanto o ator, onde estava o erro, mas saiu-se, logo, com esta:

\_ Ó Raul, por favor, dize a esta grande besta onde está o erro, que eu... que eu até tenho vergonha de lhe dizer!<sup>129</sup>

No que concerne ao seu vínculo com a cena, é importante destacar que Pederneiras trabalhou com o ator Brandão em seis encenações de seus textos, sendo que, em algumas delas, O Popularíssimo ensaiou os atores e atuou em cena. De alguma forma, o contato com o trabalho desses profissionais pode ter influenciado o repertório de quadros e personagens do caricaturista. Afinal, os atores no teatro de revista complementavam a cena com seus recursos técnicos para produção de comicidade, como aconteceu com Olympio Nogueira em *Berliques e berloques*.<sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> EDMUNDO, Luis. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro : Xenon, 1987.(p. 165).

<sup>130</sup> Ver: REIS, Angela; MARQUES, Daniel. Eu sou meio perigoso nesta história de cacôs: apontamentos sobre a atuação no teatro de revista brasileiro. *O Percevejo*. Revista de Teatro, Crítica e Estética do Programa de Pós-Graduação em Teatro. Ano, v. 12, 2004.p. 181.

O episódio também comprova a presença atuante de Pederneiras aos ensaios de seus textos. Mas também demonstra o processo que enfrentou na transposição de um meio para outro. De alguma forma, na prática dos ensaios, o caricaturista tomava consciência de que a autoria no teatro de revista não significava um controle estrito sobre a cena. Lidar com atores vivos não era como lidar com personagens saídas de seu lápis, não era a fidelidade ao texto que conferia notoriedade aos grandes atores de teatro de revista. O “quase analfabeto” ator Brandão notabilizou-se como “O Popularíssimo” (um dos grandes talentos dos palcos revisteiros) na prática dos palcos, usava a experiência em desempenhar os tipos populares aliada a uma imensa capacidade de improvisar. O fato comprova que era necessário ao revistógrafo uma constante adaptação aos outros estágios de criação

O historiador Luiz Guilherme Teixeira Sodré (2007:12) compara o trabalho do chargista ao do dramaturgo. Para ele, uma charge propõe uma cena, apresenta uma narrativa, descreve uma história. O chargista vale-se de traço para criar uma *mise en scène* com fatos reais. Realmente, há muitas possibilidades de complementação entre o teatro de revista e a caricatura. A capacidade de improvisar cenas usando o cotidiano é condição primordial tanto para o caricaturista quanto para o dramaturgo.

Como já indicado em capítulo anterior, há outras afinidades entre os dois trabalhos: a concisão, a tipificação das personagens, os procedimentos de construção da comicidade e as personagens alegóricas. Contudo, a transformação de um texto ou de uma charge em espetáculo não é algo tão simples. Não basta ajustar os calungas<sup>131</sup> aos atores. No jogo dos atores com o texto e com os outros atores, principalmente com o público, tudo pode ser transformado. Na verdade, pelo simples fato de ser uma atividade teatral, portanto viva e coletiva, a encenação de um texto pressupõe a possibilidade do imponderável.

Nesse sentido, o dramaturgo pode consentir algumas liberdades à instância do espetáculo propriamente dito, mesmo sendo ele próprio a personagem parodiada na cena.

---

<sup>131</sup> Expressão que designa boneco. Personagem da caricatura

## O Contexto

Em abril de 1907, quando acontece a estreia de *Berliques e berloques*, o Brasil era governado pelo presidente Afonso Pena, sucessor de Rodrigues Alves, desde novembro de 1906. O presidente era mineiro, mas ficou conhecido como defensor dos interesses dos cafeicultores paulistas. Criou meios artificiais de valorizar o café, aplicando as políticas previstas no Convênio de Taubaté<sup>132</sup>. Recebeu o apelido de Tico-Tico por seu estilo frenético e sua pequena estatura. Criou um ministério composto por políticos muito jovens no intuito de desvincular-se das lideranças oligárquicas estaduais. O grupo ficou conhecido como “Jardim da Infância”.

O grande acontecimento do período Afonso Pena foi a Exposição Nacional de 1908, na Praia Vermelha. Orientada no sentido de atrair os turistas e o capital estrangeiro, foi também um momento de grandes articulações diplomáticas. Para a sua realização, ergueram-se belas e ricas edificações, algumas das quais existem até hoje.

O Malho foi prodigo em caricaturas e sátiras tomando por tema o evento. Em suas charges, Stomi chama atenção para o grande ausente: o povo. A Exposição fazia parte das ousadas produções diplomáticas do Ministro das Relações Exteriores, o Barão do Rio Branco, e custava muitos contos de reis aos cofres públicos. É nesse tempo que se popularizaria a expressão “Dinheiro haja, senhor barão!” (LUSTOSA, 2008: 71-72)

No campo da política, ainda, dois importantes acontecimentos marcam o governo de Afonso Pena: a alardeada participação de Rui Barbosa na Conferência de Haia e a Exposição Nacional de 1908, na Praia Vermelha. Na Conferência, ocorrida em junho de 1907, o jurista brasileiro desempenha um papel de peso defendendo a igualdade de direitos entre as nações. Seus discursos e posições ganham popularidade. Na volta ao Brasil, é aclamado com entusiasmo pela imprensa e população. A Conferência gera muitas charges, a maioria delas favorável à atuação internacional de Rui Barbosa, que acaba ganhando a alcunha de: Águia de Haia.

Numa charge de Raul Pederneiras, o pequeno e cabeçudo jurista baiano ganha um porte de herói capaz de enfrentar com coragem e determinação a força das grandes potências da época. (TEIXEIRA, 2007: 23)

A Exposição Nacional de 1908 comemorava cem anos da abertura dos portos às nações estrangeiras e mostrava ao mundo a cidade civilizada. Raul Pederneiras em parceria

---

<sup>132</sup> Acordo firmado entre os governadores do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais para proteger os preços do café num momento de superprodução.

com Luiz Peixoto ficou encarregado da decoração do Pavilhão do Teatro da Exposição localizado no bairro da Urca, próximo a outros pavilhões suntuosos edificados especialmente para o evento.

O presidente Afonso Pena não chegou a finalizar o mandato, morrendo em 1909, segundo Isabel Lustosa vítima de desgosto pela morte do filho e por desentendimentos relativos à questão sucessória com o ministro do exército, o Marechal Hermes da Fonseca. Respeitando a lei, Nilo Peçanha, o vice de Afonso Pena, assumiu a presidência e governou de 1909 a 1910. O final do mandato de Nilo Peçanha ficou marcado pela disputa sucessória entre Rui Barboza e o Marechal Hermes da Fonseca. A campanha civilista empreendida por Rui percorreu o país, fazendo conferências e defendendo ideais democráticos, como o voto secreto, mas perdeu a eleição para o Marechal Hermes da Fonseca, articulado pela influência do Senador gaúcho Pinheiro Machado.

### **A Cidade**

Dois anos após a Revolta da Vacina, a cidade do Rio de Janeiro continuava a remodelar-se nos moldes de Pereira Passos. O prefeito agora era o engenheiro, com formação militar, Francisco Marcelino de Sousa Aguiar, autor do projeto de prédios importantes da cidade remodelada, sendo um deles o Palácio Monroe, criado para abrigar o Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Saint Louis nos Estados Unidos, em 1904. Na ocasião, o prédio impressionou por sua estrutura metálica, sendo o projeto premiado pela beleza da arquitetura. Terminado o evento, a estrutura de ferro foi inteiramente transportada de volta ao Brasil e edificada na entrada da Avenida Central.

Em 1906, o palácio sediou a Terceira Conferência Pan-Americana, sendo batizado com o nome Monroe, por sugestão do Barão do Rio Branco, em homenagem ao presidente norte-americano James Monroe, criador do Pan-Americanismo. Na cena de *Berliques*, entusiasmada com a construção do Palácio Monroe, há uma personagem que passeia pelos quadros chamando atenção para o Pavilhão e a apoteose da peça acontece no Pavilhão homenageando à Conferência.

Ainda durante o governo de Pena, Oswaldo Cruz dá continuidade à política sanitária do governo anterior. Depois da derrubada dos cortiços do Centro da cidade, onde habitava boa parte da população de baixa renda, o objetivo agora era sanear as moradias insalubres da favela - a alternativa de moradia para a população banida do centro

urbano. Em 1907, numa atitude arrogante e pouco democrática, Oswaldo Cruz exigiu a remoção dos moradores do Morro da Favela (atual Morro da Providência). O governo concedeu apenas dez dias para a população abandonar o local sem oferecer novas alternativas de moradia. Consequentemente, a população e a imprensa reagiram, à medida que acabou não se efetivando.

Um fato prosaico do governo Afonso Pena é que, durante seu mandato o curso carnavalesco ganha notoriedade. A prática do desfile de carros enfeitados durante o Carnaval foi inaugurada pelas filhas de Presidente que desfilaram em carro aberto pela Avenida Beira Mar. Em pouco tempo a diversão tornou-se um hábito adotado pela população e uma atração do Carnaval carioca.

É também no governo de Afonso Pena que Henrique Bernadelli refaz as águias da fachada do Palácio do Catete - oportuno fazer essa breve contextualização na intenção de situar alguns assuntos tratados na peça.

Antes de entrar diretamente no texto, cabe aqui uma consideração acerca do teatro de revista no despontar do século XX. O momento que Raul Pederneiras dá início à carreira de dramaturgo de revistas é identificado pela historiografia como uma fase de decadência do gênero. Essa decadência é também marcada pela morte de nomes importantes do meio, como a de Oscar Pederneiras (1890) e a de Moreira Sampaio (1901), bem como pela profusão de companhias estrangeiras, principalmente as portuguesas, nos palcos da cidade, o que comprovavam a crise.

Com a perda sucessiva de grandes autores, entrava a revista brasileira numa fase decadente, da qual iria se reerguer na década seguinte. As remontagens de grandes êxitos do passado eram inúmeras. O que aparecia de novo era uma cópia mal feita e grosseira do velho. (VENEZIANO, 1991:38)

Contudo, apesar da conjuntura, na primeira década do século XX, o nome de Artur Azevedo ainda era reconhecido como o principal autor do teatro musicado. As plateias do novo século ainda assistiriam duas revistas teatrais do dramaturgo maranhense: *Comeu* (1902) e *Guanabarina* (1905). Em *Comeu*, ele antecipou a forma da revista carnavalesca, usando como compadres Momo e Carnaval; e, em *Guanabarina*, tratou da cidade remodelada pelo Prefeito Pereira Passos.

Outro fator relevante nas mudanças estruturais do gênero foi a influência da revista portuguesa “*Tintim por tintim*”, de Souza Bastos, cuja montagem chega ao Brasil em agosto de 1892. Em decorrência das proibições impostas em Portugal pela Lobo Vaz, ou *Lei da Rolha*, que proibia o teatro português de apresentar caricaturas pessoais e alusões aos políticos, fazia-se necessário abrir mão de outros recursos para atrair o público. Em virtude da censura, o dramaturgo valorizou a cenografia e os números musicais, substituindo as alusões políticas por outras de conotação sensual.

Assim, também no Brasil, o espetáculo começou a se impor sobre o texto e a revista de ano, nos moldes de Azevedo, começou a perder terreno para uma cena mais fragmentada e veloz, fazendo com que, aos poucos, as revistas deixassem de ser “de ano”, passando a ser apresentadas durante o ano todo.

Um exemplo sintomático da mudança é a peça *O Ano que Passa*, escrita por Artur Azevedo em 1907, exatamente no mesmo ano que *Berliques e berloques* entra em cena.

*O Ano que Passa* deveria, inicialmente, ser a revista do ano de 1907 em 12 atos e uma infinidade de quadros. Ao menos era isso o que se anunciava no jornal *O País* de 3 de fevereiro de 1907. Trata-se de um caso especial na trajetória de Artur Azevedo como revistógrafo. Não é uma peça para ser encenada, mas sim para ser lida. Como os sainetes que publicava em *O Século*, *O Ano que Passa* foi uma das maneiras de Artur Azevedo produzir uma revista fora do palco. Porque, nesta época, o gênero já não tinha a popularidade que tivera nos anos 80 e 90 do século XIX, e faltavam empresários interessados em montar revistas de ano. *O Ano que Passa* funciona, deste modo, como uma espécie de folhetim teatralizado. A cada mês se comenta o anterior em diálogos rápidos, eficientes, e em vez de atores com o auxílio das ilustrações de Julião Machado. Entre o jornalismo e o teatro, a história em quadrinhos e o folhetim, a crônica e a charge: é nesse espaço ambíguo que se poderia localizar *O Ano que Passa*. (SUSSEKIND,1986:274)

Portanto, enquanto Pederneiras ganha notoriedade, deslocando suas charges das páginas de revistas e jornais para o palco revisteiro, Azevedo faz o movimento inverso – sai do palco para as páginas impressas. A publicação de *O Ano que Passa*, com os desenhos do caricaturista português Julião Machado, era a possibilidade que o autor maranhense encontrava para manter-se em evidência. O enredo narrava as dificuldades em se montar uma revista num momento tão desfavorável. A peça não chegou a ser publicada na íntegra devido ao estado de saúde de Azevedo, que acabou morrendo em 1908.

Coincidentemente, o enredo de *Berliques* também trata da decadência da revista teatral. Mas, há outro fato conectando *O Ano que Passa* a *Berliques e berloques*. O compadre<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> “Designação genérica dada às figuras dos apresentadores das “revistas-de-ano”. (...) Mais que uma personagem, o *compère* era uma convenção revisteira: era aquele que deveria fazer a ligação “comentada”

de *Berliques*, ou seja, a personagem que liga os quadros da revista teatral é *Braz bocó*, uma espécie de estereótipo do brasileiro das classes populares concebido justamente por Julião Machado - com quem Pederneiras trabalhou no jornal *O Mercúrio* e na revista *O Malho*. Machado havia criado esse tipo como alternativa ao Zé Povinho, inventado pelo caricaturista português Rafael Bordalo Pinheiro, que o concebera para representar o português das classes populares, mas que aqui no Brasil fora adotado por muitos desenhistas como Zé Povo, o típico brasileiro das camadas populares.

Do mesmo modo que Julião Machado transportava os Bilontras de Azevedo para a realidade bidimensional da página do jornal, Raul Pederneiras dava vida ao calunga de Julião Machado, o qual, em *Berliques e berloques*, era interpretado por Machado Careca.

Mas, como mencionado, a despeito da crise que afastava Artur Azevedo dos palcos revisteiros, o início do século ainda comportou outros sucessos além de *Berliques e Berloques*. São muito comentadas as montagens *O Maxixe* (1906) do jornalista e poeta Manuel Bastos Tigre, em parceria com o também jornalista João Foca (pseudônimo de Batista Coelho); *Chique- Chique* (1906), de João do Rio e João Brito; *Nu e Cru*, de Antônio Quintiliano, com música de Chiquinha Gonzaga; e *Vem cá mulata*, de José do Patrocínio.

Os nomes de cronistas, jornalistas e caricaturistas já citados, como Bastos Tigre, João do Rio, João Foca, Pederneiras, Luiz Edmundo, Luiz Peixoto e Calixto Cordeiro, na cena teatral do início do século XX, atestam uma ligação estreita entre o jornalismo e a cena revisteira.

Na vida cultural carioca, o teatro de revista é o cenário onde se dramatizam os impactos da vida moderna.

Concisão, condensação, veiculação de novas coordenadas de espaço e tempo, alegoria e humor: é através dessa linguagem que o teatro de revista procura criar ficcionalmente o cidadão e a cidade, dando forma a uma realidade ainda difusa na sensibilidade coletiva. Esse linguajar e essa temática são familiares ao grupo dos intelectuais humoristas. O próprio Artur Azevedo, além de escrever peças de teatro, também colaborava na imprensa da época. Mas em 1907 o teatro de revista entraria em uma nova fase, da qual não participaria Artur (VELLOSO, 1996:76 - 77).

Assim, é junto a um grupo de jornalistas e num momento de transformações na estrutura da cena que Raul Pederneiras entra no palco revisteiro. Faltava verificar se sua

---

entre os quadros. (...)” GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto, LIMA, Mariângela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 89-90.

dramaturgia tão próxima à forma concisa e ligeira da charge teria colaborado com a transformação do gênero.

### **O Título**

O título *Berliques e Berloques*, como já mencionado antes, é extraído de uma expressão usada com relativa frequência à época, significando artimanha, astúcia ou esperteza. “Por artes de berliques e berloques” é possível desviar verbas, ganhar eleições, nomear apadrinhados e fazer uma revista teatral. É também uma expressão genérica que possibilita aglutinar uma diversidade de imagens. O sucesso da peça pode ter contribuído para a permanência da expressão, que se manteve em uso até a década de 1940.

1º Ato; Títulos dos Quadros: 1º Lamentações da Arte/ 2º Berliques e Berloques/ 3º A Caixa/ 4º O chá das Sextas

2º Ato : Títulos dos quadros; 5º O Belchior Carioca/ 6º As Manobras/ 7º O olho da rua/ 8º O Rio na chuva/

3º Ato: Títulos dos Quadros; 9º Manifestações e recenseamento/ 10º Gajas e Ruas/ 11º O Pavilhão Monroe/ 12º A União Americana.

### **Breve descrição do enredo**

O primeiro ato apresenta a trajetória de Bráz Bocó pelo interior do palco do teatro de revista. Ele ambiciona criar uma revista teatral, mas não “pesca patavina da coisa”. Além da própria inexperiência, o Bocó ainda enfrenta o fato de entrar no teatro num momento em que o gênero está um tanto “gasto”.

Usando diversos recursos de metalinguagem, Pederneiras apresenta a saga de Braz Bocó, do palco às ruas da cidade, em busca de elementos para sua revista teatral. Para ajudá-lo na empreitada, conta com a ajuda de um contrarregra e uma Perna; no primeiro ato, o personagem se mantém dentro do palco em contato com os mistérios que estão por detrás das cortinas.

O segundo ato se passa num belchior, uma venda de cacarecos e velharias, uma imagem que parece aludir à política de troca de favores e conchavos das oligarquias políticas da época. Na sequência, Braz sai pela cidade encontrando outras personagens, como a

família de Caiporas, os andaimes, os buracos e os hábitos proibidos pelo prefeito. O quadro é finalizado numa típica calamidade carioca: uma enchente.

O último ato ainda segue apresentando algumas proibições e acaba, como era habitual no teatro de revista, num tom ufanista, apresentando a Terceira Conferência Pan-Americana no Pavilhão Monroe.

### **Primeiro Ato: 1º Quadro: Lamentações da Arte**

A primeira cena é uma das mais espirituosas da peça, narrando a entrada de Braz Bocó no palco do teatro, onde encontra a Arte Dramática. Após a música inicial, a Arte (“com ar abatido”), levanta-se da cúpula do ponto e vai pra fora do pano com a seguinte fala: “Com certeza matemática, podem dizer quem sou eu? Sou mesmo a Arte dramática, ou múmia d’um museu? Tremembundo desalento, toda a minh’alma desola! Por fora cordas de viola, por dentro pão bolorento!” E segue em lamentações: “O teatro esbodegado, Até parece “bodega”! Vive a Arte dissoluta, porque muita empresa agiota, só cuida em meter a truta debaixo da maciota!” E finalmente, pergunta-se: “E a culpa? \_ Cabe à plateia que faz visita bem rara; metade é de “tutaméa”, metade é de meia-cara!” (Cena 1, 1º ato)

Nesse momento, o Braz, saindo das torrinhas para o palco, principia a conversa com a desiludida personagem. Ele propõe a criação de uma revista teatral. Porém, a Arte, “com pose dramática”, recusa-se categoricamente a participar. “Eu prefiro viver sempre a nenhum, a meter-me em pernadas e maxixes!” E por fim, sai definitivamente de cena cantando; - “Pobre filha de meu pai, a que estado ela desceu! Chorai, meninas, chorai, que o bom gosto já morreu”. (Cena 1, 1º ato)

O Bráz Bocó não se faz de rogado diante da recusa da Arte e segue em seu desejo de criar uma revista, pois: “Para assuntos enfeitar, não é preciso ser artista, basta sentir uns farmiquoces. Para fazer uma revista, só por berliques e berloques”.

O segundo quadro intitulado *Berliques e Berloques* apresenta o cenário de um palco deserto e abandonado. Reafirmando as lamentações da Arte, o “Pessoal do teatro” também reclama: “O teatro nacional /vive em tal quebradeira,/ E francamente resiste/ À

sorte negra e malfadada!/ À fase tão feliz/Sucedo à bagaceira,/ Agora nossa alma é triste,/ Já não valem mais nada!” (Cena 2, 1º ato)

Mas, apesar do clima pessimista, Braz encontra Fancaria, “o maior contrarregra dos teatros”, que não o deixa desanimar diante dessa “cantiga velha” que é o choro do pessoal do teatro lastimando a “dependura geral”. O contrarregra acalma o pretendente a dramaturgo, pois, por artes de berliques e berloques, tudo é possível. E o duplo sentido é incorporado: “São os Berliques conhecidos / Como adereço ou coisas tais.../ Que dentro ou fora dos vestidos/ Tornam vaidosos os mortais/ Qualquer mulher que tu provoques/ Seja casada ou tal pareça/ Mete...berliques e berloques/ Do responsável na cabeça!”

Na sequência, Fancaria tenta apresentar a Braz Bocó os gêneros teatrais. Contudo, o drama, o dramalhão, a comédia, a tragédia, a farsa, a mágica, a paródia e a ópera, estão todos submersos no interior do alçapão. Fancaria os convoca à cena, mas ninguém se habilita. O *Vaudeville* (em ceroulas) é o único que aparece, mas foge esbaforido pelo palco, cantando o refrão: “Não vou lá, não vou lá, não vou lá!...”. (Cena 2, 1º ato)

Finalmente, Fancaria também sai de cena conjecturando a possibilidade de uma greve, tipo de manifestação que começava a se tornar frequente na jovem República. Porém, se o contrarregra não se mostra muito útil aos apelos do inexperiente Braz, uma outra personagem surge para ajudá-lo: uma Perna.

Sem a Arte Dramática, sem a técnica do contrarregra e sem conhecer os gêneros teatrais, o Braz entra em cena acompanhado do mais elementar componente do palco revisteiro: uma Perna. Ela sustenta e dá visibilidade à revista, afinal “Na ribalta tudo tomba,/ Resistente a perna fica,/Por ser um membro d'arromba/Que bota o resto na estica.” (Cena 2, 1º ato)

Portanto, a personagem é a imagem síntese da cena revisteira, estando tanto por baixo quanto à frente do palco. Aliás, diferente da imagem abstrata da Arte Dramática, ela é um componente concreto, um membro físico e palpável da cena ligeira, aglutinando a irreverência e a sensualidade do gênero. Desse modo, Braz tenta, sem sucesso, penetrar nas profundezas do teatro, mas acaba encontrando o elemento mais à mostra, o que está na superfície.

E a Perna de *Berliques* não é uma perna qualquer; ela é pernóstica, conhecedora das gírias e dos mistérios da cena, sendo acompanhada de outras dez companheiras. No

primeiro diálogo Braz a elogia, e ela imediatamente oferece um duplo sentido: “Finessas! Todos dizem o mesmo. Muito rapapé... mas, no melhor da brincadeira, as pernas ficam pra o lado!” E, ainda mais maliciosa, a Perna dá ordem de comando às demais companheiras para que se abram: “Para a enfiada... dos elementos necessários à sua revista”. (Cena 2, 1º ato)

Ao longo do primeiro ato a Perna apresenta a Braz os elementos necessários à revista.

### **Guascas, Matutos , Bocós e Botocudos**

“Revista sem compadre é jantar sem palitos, sobremesa sem queijo...” O Braz diz essa frase na quarta cena do primeiro ato de *Berliques*, conforme informado anteriormente, o Braz é o compadre na cena de *Berliques*. Porém, para a suposta revista que ele pretende montar, diferente da convenção do gênero, a Perna propõe a Braz cinco compadres: *O Maxixe*, *Cá e Lá*, *Gavroche*, *Só Para Homens* e *O Esfolado*, numa referência às revistas teatrais em evidência à época (*O Maxixe*, de Bastos Tigre e João Foca, *Cá e Lá*, de Tito Martins e B. de Gouveia, *O Gravoche*, de Artur Azevedo, *So´para Homens*, de Tito Martins e João Colás, e *O Esfolado*, do próprio Pederneiras). No entanto, o Braz não se entusiasma com a ideia, pois quer um compadre capaz de encarnar um tipo nacional. Nesse intuito são convocados ao palco três tipos que disputam o posto : um matuto, um índio e um gaúcho.

O destaque à escolha do suposto compadre de *Berliques* é conferido à medida que a discussão tangencia um tema relevante que inquietava Pederneiras à época: a construção de um tipo nacional, um personagem capaz de sintetizar a imagem do brasileiro. Aliás, essa é uma questão que intrigava muitos artistas. Quem poderia representar o brasileiro? Como eleger um tipo que aglutinasse características da nacionalidade?

Em meados de 1908, a revista *Fon -fon!* lança a proposta de um concurso entre caricaturistas com o objetivo de criar um tipo nacional, uma alternativa ao Zé Povo, originário do Zé Povinho de Rafael Bordalo Pinheiro e um substituto para o caboclo (o índio brasileiro) adotado como símbolo do brasileiro por caricaturistas do século XIX, como Ângelo Agostini. O Sr. Deodato Maia lança a ideia e propõe uma comissão julgadora para eleger o melhor representante do povo brasileiro, que seria imediatamente adotado pelas revistas. O concurso gerou discussões e propostas, porém acabou não se consumando. Mas é interessante perceber como a ideologia da sociedade

civilizada nos moldes europeus alterava até a maneira de ver as imagens simbólicas da nacionalidade. O caricaturista Calixto Cordeiro acreditava que manter o índio como símbolo era algo desabonador para a imagem do brasileiro moderno:

“Há muito tempo discuto com meus amigos e colegas a representação caricatural do Brasil, pois considero que não é mais aceitável a figura com que até agora o temos representado...

É sabido o nosso desenvolvimento progressivo diante de outras nações, portanto que de há muito deixamos na taba dos velhos caciques nossos avos, o cocar, a tanga e o tacape que muito nos atrapalhavam na dança guerreira do progresso. Não é mais inúbia que soa, como outrora num uivo de condenado entroncado e arcaico. E sim a polida auriluzlente trombeta da glória que nos anuncia vencedores na raia onde correm todas as nações e onde cada vitória é um marco e cada um marco uma vitória.

Assim, penso eu não devemos em meio das outras nações vestidas o nosso botocudo envergonhado e nu do passado, tendo na mão o arco ou tacape enquanto os circunstantes se apresentam com aperfeiçoados Schimit and Wesson ou canhão tiro rápido...”<sup>134</sup>

Por sua vez, Pederneiras defende a ideia de que não há inconveniência em manter a imagem do índio como símbolo do país, da mesma maneira que o são as figuras lendárias da Britânia inglesa, a Germânia alemã e a Mariana representando da República francesa.

Na minha tenda de trabalho, no Jornal do Brasil, recebi o amável convite dos rapazes do *Fon Fon* para meter o meu desautorizado bedelho no importante assunto.

A princípio adotou-se o vulto másculo, acadêmico, de um índio armado em guerra, criado por Ângelo Agostini; era um símbolo decorativo, imponente. Dizem agora que é sinal de retrocesso... Por quê? Ignoro. O símbolo é sempre o símbolo e, até hoje, que me conste, Minerva não mudou de cara, Sileno não trocou a túnica pela sobrecasaca... Longos anos os jornais ilustrados adotaram o tipo do índio varonil para representar a nossa terra. Surgiu depois uma cocega de reação invocando tipos de outras nações para exemplo. Engano manifesto. A Inglaterra, por exemplo não se representa no vulto adiposo e grotesco de John Bull; a nação inglesa possui para simbolizá-la o vulto antigo da mulher máscula e guerreira, a Britânia. Germânia, é outro vulto antigo da mulher máscula que concretiza a união teutônica. A Mariana dos franceses é a República e não a nação. Portugal nunca se representa pelo tipo clássico do Zé Povinho criação de Bordalo; a velha metrópole é representada pelo velho guerreiro de alvas cãs, longas barbas e rijas armaduras.

Zé Povinho, John Bull, Tio San e outros tipos nacionais, são formas caricaturais do povo que Julião Machado transplantou para nosso meio sob o título original de Braz Bocó, sem entretanto imprimir um tipo próprio, característico.

Adotei muito tempo o índio simbólico e forte, mas azucrinado por muitas cartas e pedidos que viam nisso um sinal de atraso, apresentei depois, sem o intuito de criar tipo novo a figura de um gaúcho, com o Cruzeiro do Sul ao peito na *Máscara*, hebdomadário efêmero que morreu do mal de nove números. No saudoso *Mercúrio* o tipo lá está sempre sem intento de tornar –se definitivo, porque muitos companheiros, entre eles o Calixto achavam que a coisa tresandava a bairrismo. Procurei conciliar as opiniões fundindo em um só tipo o norte e o sul dando a figura um misto de guasca e jagunço. Pior a emenda...Acharam também sinais de retrocesso sem

---

<sup>134</sup>*Fon Fon!* 22/02/1908 Hemeroteca D. B. Disponível em : <http://22/02/1908/memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?bib=259063&PagFis=1931>

arranjo, por ser o jagunço um sintoma de atraso...Porque? Ignoro...Sendo assim difícil contentar todo mundo e seu pai resolvi voltar ao caboclo simbólico, acadêmico e plástico para representar o Brasil Tropical e imponente e proponho a criação de um tipo que represente o povo sobre o abreviativo de Braz Bocó, com tanta felicidade nomeado por Julião.

Voto, portanto, pelo índio com a pele tigrina sobre os ombros, as armas selvagens sobre os ombros, o porte majestoso; os que vem nisso sinal de menoscabo de atraso, tenham paciência... não conheço símbolo de paletó e de cartola.

A túnica de Cristo é mais simbólica, mais insinuante e mais expressiva do que todas as mitras e sobrepelizes.

E disse.

Raul Pederneiras<sup>135</sup>

Para o historiador Elias Thomé Saliba (2002), a proposta do concurso já era cômica por si só, em razão da dificuldade de se criar um único registro num país com tamanha diversidade geográfica e étnica. Como descobrir quem é mais brasileiro entre os estados e estratos sociais de uma sociedade tão plural?

A sensação de inutilidade da procura vinha da própria incapacidade de criar tipos adequados à nacionalidade, de definir o brasileiro em face da sempiterna distância entre as elites e o restante da sociedade que a República apenas ajudara a espicaçar e aprofundar. A representação estereotipada, não raro, no ressentimento, na negatividade ou na degradação, integrava a estrutural recusa das classes dominantes em aceitar a maioria da população brasileira como parte de um mesmo universo social.(SALIBA, 2002: 125)

Portanto, voltando à cena de *Berliques*, na peça Pederneiras adota como compadre o seu tipo de predileção – o Braz Bocó, incorporando a cena revisteira uma personagem originária da caricatura, mas, num recurso metalinguístico, fazendo o Braz escolher para compadre de sua suposta revista um personagem que representasse o tipo nacional. Primeiramente Braz rejeita o matuto e, na sequência, rejeita também o índio:

Matuto:  
Já não sirvo p'ra mais nada,

Tá bom, deixa, não faz má!

Tal e quá!

---

<sup>135</sup>*Fo-fon* ! 19/03/1908. Hemeroteca D. B Disponível em ;  
<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?bib=259063&PagFis=2036>

(sáe dansando)

Braz:  
Isso é de mais! Só há matutos para explorar?

Perna:  
Há agora o Guarany.

Braz:  
A ópera? (cantarola) Pirolito segura o apito, que o Agapito deu um grito!

Perna:  
Não é isso. Falo dos índios chegados há pouco. Veja.

Guarany (entrando E.):  
Marubixába, quixeramobim?

Braz:  
Quê?

Guarany:  
Bodóque, tapéra, poramgaba, curupy, tacapé?

Braz:  
Vá ele!

Guarany:  
Noitibó! Anhaguera! Manitós!

Braz:  
Pior ainda! Com essa “moximifada” fico em branco. Não há outros tipos nacionais? O Gaúcho, por exemplo; por que não aparece o gaúcho?”( Cena 4, 1º Ato)

Como se vê, contrariando o que publicou um ano depois nas páginas da *Fon-fon!*, em sua revista teatral o índio brasileiro não tinha a menor utilidade, sequer funcionava como imagem simbólica do Brasil.

O símbolo romântico de Agostini e José de Alencar, protagonista da Ópera de Carlos Gomes, não tinha espaço na revista de Braz. O lema oswaldiano “Tupy or not tupy”<sup>136</sup>, sequer tinha sido lançado, mas a cena de Pederneiras já respondia à dúvida modernista com a resposta negativa “not tupy”.

Na verdade, trata-se de um momento de negação dos ideais românticos, no qual a figura do índio representa só o atraso. Portanto, ele não tem espaço na revista de Pederneiras, como também não é aceito na cidade moderna e remodelada. A rejeição é tal que, no Carnaval de 1909, foram proibidas as fantasias de índio, sob alegação de que os adereços

---

<sup>136</sup> Andrade, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira (1978).

esconderiam armas<sup>137</sup> e numa charge da revista *Careta*, de 1909, o índio aparece sendo expulso da folia pelo Pierrô. Nicolau Svecenko reproduz um texto do cronista do *Jornal do Comércio* narrando a aparição de índios em meio às suntuosas efemérides do Congresso Pan-Americano (tema da apoteose de *Berliques e berloques*), que aconteceu no recém-inaugurado Palácio Monroe.

Lembro-me sempre, por mais que queira esquecer, a amargura, o desespero, com que pusemos os olhos rebrilhantes de orgulho naquele carro fatal, atulhado de caboclos que a mão da providencia meteu em préstito por ocasião das festas do Congresso Pan-Americano. A cabeleira da mata virgem daquela gente funesta ensombrou toda a nossa alegria. E não era para menos. Abríamos a nossa casa para convidados da mais rara distinção e de todas as nações da América. Recebíamos até norte-americanos! [...]. Íamos mostrar-lhes a grandeza do nosso Progresso, e a nossa grande Avenida recém-aberta, na Avenida à beira-mar, não acabada, no Palácio Monroe, uma teteia de açúcar branco. No melhor da festa, como se tivessem caído do céu ou subido do inferno eis os selvagens medonhos, de incultas cabeleiras metidas até os ombros, metidos com gente bem penteada, estragando a fidalguia das homenagens. Desmoralizando-nos perante o estrangeiro, destruindo com o seu exotismo o nosso chiquismo.

Infelizmente não era mais tempo de providenciar, de tirar aquela nodoa tupinambá da nossa correção parisiense, de esconder aqueles caboclos importunos, de, ao menos, cortar-lhes o cabelo (embora parecesse melhor a muita gente cotar-lhes a cabeça), de atenuar com a escova e perfumaria aquele escândalo de bugres metidicos [...]. Não houve remédio senão aturar as feras, mas só Deus só sabe que força de vontade tivemos de empregar para sorrir ao S.r. Root, responder em bom inglês ao seu inglês, vendo o nervoso que nos sacudia a mão quando empunhávamos as taças dos brindes solenes e engolir, de modo que não revelasse a nossos hospedes que tinham índios atravessados na nossa garganta. Foram dias de dor aqueles dias de glória. A figura do índio nos perseguia com a tenacidade do remorso. A sua cara imóvel interpunha-se à dos e à nossa. As suas plumas verdes e amarelas quebraram a uniformidade negra das casacas. Broncas sílabas tupis pingaram, enodoando o primor das línguas educadas. Cronista do *Jornal do Comercio*.<sup>138</sup>

O texto explicita o pensamento intolerante da ideologia evolucionista compartilhada pela elite intelectual da época. O índio, figura ainda bastante presente na sociedade carioca, perdia o *status* do vigoroso “bom selvagem” e era transformado em símbolo negativo do atraso brasileiro.

Como vemos, ao contrario do período da Independência, em que as elites buscavam uma identificação com os grupos nativos, particularmente índios e mamelucos – era esse o tema do indianismo -, e manifestavam “um desejo de ser brasileiros”, no período estudado, essa relação se torna de oposição, e o que é manifestado podemos dizer que é um desejo de ser estrangeiros. O advento da Republica proclama sonoramente a vitória do cosmopolitismo no Rio de Janeiro.

( SEVCENKO, 203:51)

---

<sup>137</sup> SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2º edição. São Paulo: Brasiliense, 1985. Ilustração 7. Revista *Careta*, 1909, e *Fon Fon!* 16/01/1909 . Hemeroteca D. Brasileira . Disponível em : <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?bib=259063&PagFis=2189>

<sup>138</sup> *Jornal do Comércio*, 30/03/1908. A semana dia a dia. Apud SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2º edição. São Paulo: Brasiliense, 1985.(p 50 e 51).



Figura 56 Os Donos da Terra. *D. Quixote*, 21/09/1922.<sup>139</sup>

Em suas charges, Pederneiras ainda se valeu da figura do índio para questionar o ideal civilizado da sociedade brasileira, como no exemplo da charge acima, da revista *Don Quixote*, em que ironiza a participação da personagem nas comemorações do centenário da independência. O Índio pergunta: “Então, como é isto, seu Protocollo, nós, os verdadeiros filhos da terra, não entramos na festa? E o mordomo responde: “De acordo com d. Pragmática, vocês serão expostos como typos... exóticos”.

Por outro lado, era difícil escolher um único tipo capaz de representar o novo brasileiro. No entanto, na cena de *Berliques* e no comentário acerca do tipo nacional, Pederneiras expõe uma predileção pela figura viril do “gaúcho” (o guasca dos Pampas), igualmente inadequado mas apropriado, segundo o caricaturista, para representar a nacionalidade de forma positiva.

Aliás, em 1916, Pederneiras escreve com Luiz Peixoto a burleta *O Gaúcho*, na qual valoriza a valentia do cavaleiro dos Pampas. A peça, criada na proximidade do sucesso

<sup>139</sup> In: VELLOSO, Monica Pimenta. *Do guarani ao guaraná: história, humor e nacionalidade*. Catálogo de exposição. Organização de Monica Pimenta Veloso. 2001. p.37.

da burleta *A Sertaneja*,<sup>140</sup> de Viriato Correia, com música de Chiquinha Gonzaga, foi classificada como burleta de costumes. O texto de tom ufanista e inteiramente construído com termos gauchescos não agradou ao público carioca. Segundo Salvyano C. Paiva (1901: 168) tratava-se de uma bela pesquisa dos costumes mal compreendida pela plateia de baixo estrato do Teatro São José.

Mas, especificamente na cena de *Berliques*, o gaúcho não aceita o lugar de compadre, mostrando-se ressentido e mencionando o fato de ter sido preterido em outra revista. Portanto, assim como aconteceu no concurso da revista *Fon-fon!*, na revista teatral de Braz Bocó o fracasso na busca do tipo nacional não impediu que a cena seguisse seu curso. Mesmo sem o compadre representativo do tipo nacional, o Bocó segue “cavando” elementos para sua peça. Vale reiterar que, além de Braz Bocó, o Zé Povinho (criado por Bordalo Pinheiro) já havia sido incorporado a uma revista teatral de Vicente Reis em 1896.<sup>141</sup> Portanto, o intercâmbio entre caricatura e teatro de revista, no que tange os tipos nacionais, já era uma realidade.

Ainda no primeiro ato da peça, desfilam personagens característicos do teatro de revista: A Pimenta, Apoteose, Fogo de Bengala, A Claque e a Váia, o Bastidor e o trio de Coiós (namoradores), o Arranjo musical, os penetras (que entram sem pagar, conhecidos como “caronas” da cena), os benefícios (espetáculos cuja bilheteira era destinada à caridade), o futuro do Teatro Municipal em construção, os imensos Chapéus femininos atrapalhando as plateias, o Tiro (alusão aos improvisos denominados tiros teatrais) e os teatros da época (Lucinda, São José, Apollo, Casino, Lírico, S. Pedro e Moulin Rouge).

Relevante dizer que a prática da claque era muito comum no teatro de revista da época, pois os empresários ou mesmo alguns atores contratavam pessoas para aplaudir suas cenas. A função chegou a ter status profissional na França do século XIX; no Brasil essa prática só desaparece na segunda metade do século XX.<sup>142</sup> Em *Berliques* o Braz reclama

---

<sup>140</sup> Burleta de costumes nacionais em 3 atos de autoria de Viriato Correia (1884-1967), representada no Teatro São José. Música de Chiquinha Gonzaga. DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1984.

<sup>141</sup> Idem.p. 113.

<sup>142</sup> VER: JUNQUEIRA, Christine. Os bastidores da claque. In: O percevejo. Ano III, n. 3, 1995. p. 88-90.

da Vaia e da Claque: “Não gosto nem de uma, nem de outra, são quase sempre de encomenda e difíceis de aturar, dentro ou fora do teatro”.<sup>143</sup>

A cena também incorpora algumas personagens do cotidiano da cidade, como uma noiva enganada pelo falso noivo e a pelega (nota de dinheiro).

Como fica claro, já no primeiro ato, à exceção do Braz, da Noiva enganada (que já existia em *O Esfolado*), os Coiós (namoradores) e os Penetras, todos os demais personagens são alegóricos. Por conseguinte, há muitas cenas recheadas de coplas nas quais os personagens se apresentam, sendo frequente encontrar personagens cuja única função em cena é a auto apresentação. Vale mencionar que o caricaturista experimentava muito na imprensa, em propagandas e poemas-piada, o formato de fala rimada em versos curtos, estruturante das coplas.<sup>144</sup>

No entanto, em relação ao *Esfolado* as coplas do 1º ato de *Berliques e berloques* são menores, pois a Perna está expondo os personagens ao Braz, antecipando desse modo a apresentação dos mesmos e facilitando a compreensão da peça pelo público. Nesse sentido, o recurso metalinguístico agiliza a cena, aliviando a necessidade das apresentações. Um bom exemplo do que foi dito acontece com a Pelega (gíria para nota de dinheiro):

Perna: Espere...não sei quem seja.

Braz: Também ignoro. (examinando-a) Ah! já sei! É “madamamoisella”...

Perna: Madamamoisella?!...

Braz: Madamamoisella Pelega, da importantíssima família das lonas e dos “bagarótes”. Minha senhora... a sua estampa é inigualável...Meus cumprimentos ardentes e fervorosos!...

Pelega: Obrigadinha...Vou circular. (Vai a sair pela E.B.)

Braz (detendo-a): Uma palavrinha...uma só: Se quisesse dar-me o prazer de circular na minha amável companhia...

Pelega: Antes só do que mal acompanhada. Ora o sebento! (Sai)

Hein? Quem é sebento?

---

<sup>143</sup> Ver: Guinsburg, J., FARIA, J. R., LIMA, M. A (orgs). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

<sup>144</sup> O historiador apresenta vários exemplos desse gênero de poema de autoria de Emilio de Meneses e Bastos Tigre, em versos curtos e rimados, usados para parodiar pessoas ou situações. SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso*. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 98 – 104.

Perna: Bem feito! – Boliste com ela, deu-te a nota!(Cena 12,1ºAto)

A cena confirma uma marca forte presente em toda a dramaturgia de Pederneiras: o impulso para o chiste e o trocadilho. E o diálogo nas cenas de Pederneiras é frequentemente finalizado pelo trocadilho. Na verdade, algumas vezes tem-se a impressão que tudo é feito para invocar um trocadilho. Portanto, vale lembrar que uma das condições para a criação e fruição do chiste, segundo Freud, é a brevidade. Nesse sentido, os diálogos do caricaturista são sempre curtos e lacônicos.

Conseqüentemente o formato da cena pederneriana é construído na aliança entre a ligeireza essencial do gênero e a brevidade do trocadilho, acrescida da qualidade tópica<sup>145</sup> do desenho de humor.

Na penúltima cena do primeiro ato, o Braz invoca os cinco sentidos visando encontrar material para sua revista teatral. Verifica-se aqui um deslizamento de imagem da página para o palco, pois a cena remete a uma charge de capa do *Tagarela*, de 21 de janeiro 1904, na qual o mestre de cerimônias da revista (já aproveitado como compadre em *O Esfolado*), possuidor de uma descomunal boca aberta, rege os cinco sentidos (visão, olfato, paladar, tato e audição). Na partitura que traz à mão, lê-se: “*ridendo castigat mores*”. A cena comprova a existência de um fluxo de procedimentos de comicidade entre teatro e desenho gráfico.

Outro aspecto que chama atenção nessa imagem está no fato de Braz invocar os sentidos para criar sua revista, sendo sua pretensão usar a percepção sensorial como orientação. Após a apresentação dos sentidos ele diz: “Agora, sim! Com o olho alerta, o ouvido à escuta, o gosto à prova, o faro em riste; mostrarei que tenho tacto pra a coisa!” Portanto, não é necessário nenhuma leitura ou conhecimento específico para se criar uma revista teatral, tratando-se de algo que se apreende com os sentidos. Usando como guias a Perna e os 5 sentidos, a revista se afirma como uma expressão conectada com o público. É valendo-se dessa despreensão que o caricaturista concebe sua revista, ambicionando a resposta imediata da gargalhada do público.

A cena final do primeiro ato é o “chá das sextas”. Trata-se de uma referência às reuniões que o ministro da Justiça e do Interior no governo Rodrigues Alves, J. J

---

<sup>145</sup> Qualidade tópica do desenho de humor: quando o leitor lança um olhar para uma charge e imediatamente compreende sua intenção. GOMBRICH, E. H. O arsenal do cartunista. In: *Meditações sobre um cavalinho de pau*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 39.

Seabra, realizava às sextas-feiras. Entram na cena o chá, o chocolate, o mate e o café. Entre as bebidas oferecidas, o Braz escolhe a erva mate do chimarrão, com a cena terminando da seguinte forma:

A ceia do senhor

Interior de um pagode chinês. Ao F. centro uma grande cesta de flores que a seu tempo transforma-se n'uma grande chávena de chá, dentro da qual está um mandarim a dançar. Música. Bailado.

Cena Única

(Entram dois chineses que executam um bailado e sentam-se em coxins e os lados da cena. – Entram Braz e a Perna. – Seguem-se as evoluções dos lanterneiros, mulheres dos guarda-sóis e chás. Findo o bailado; a Perna que tem descido a D.B. pergunta a Braz que está na E.)

Perna: Então, Braz Bocó? Não entras no chá da cesta?

Braz (chupando na bomba do mate) Ora! Eu sempre tomei na cuia!

(A cena ilumina-se. Forte na orquestra. Cai o pano)... (1ºAto, Quadro 4,Cena única)

A expressão “tomar na cuia” não tem unicamente a conotação obscena que sugere, pois o verbete da palavra “cuia” no dicionário *Geringonça carioca* oferece outros sentidos: “A cabeça. Tomar na cuia: ser agredido, ficar prejudicado. Banzé de cuia, confusão, escândalo, conflito”.<sup>146</sup>

Como bem assinala Neyde Veneziano (1996:30), o teatro de revista não é feito de ilusão dramática, mas de alusões cujo sentido quase sempre se perde no tempo, pois, trata-se de um gênero intrinsecamente ligado ao contingencial. Seria, portanto impossível entender o porquê de se finalizar a cena no jogo de palavras: o Chá das sextas e cesta do chá. Mas, além do Chá, a cena de Berliques ainda esconde outras alusões difíceis de recuperar num baú de mais de 100 anos.

## Segundo Ato

A maior parte do segundo ato de *Berliques e berloques* acontece em um belchior<sup>147</sup> (espécie de brechó) onde o catacebo<sup>148</sup> (vendedor de velharias) recebe seus fregueses.

---

<sup>146</sup> PEDERNEIRAS, Raul. *Geringonça carioca*; verbetes para um dicionário de gírias. Rio de Janeiro: F Briguet e Cia, 1946.

<sup>147</sup> Verbetes do *Geringonça Carioca*: BELCHIOR – Adelo. Roupavelheiro.

<sup>148</sup> Idem : SEBO – Roupavelheiro. Vendedor de livros velhos.”. Passar no sebo: vender ao adelo. Meter-se a sebo: enfatuar-se, mostrar importância que não possui. No sebo: sujo, “seboso”, mal trajado, “relaxado”.

No texto, há uma indicação (em outra letra), sugerindo se tratar de uma alusão ao parlamento. Portanto, o congresso é transformado num comércio de velharias distribuídas pelos estados. Na primeira cena, expressões relativas à encrenca e à dificuldade, como “calças pardas” e “camisa de onze varas”, são encomendadas para os estados do Mato Grosso e Sergipe, duas regiões que vivenciavam disputas violentas entre as oligarquias locais.<sup>149</sup>

Um freguês encomenda um chinelo velho, aludindo à política implantada no Convênio de Taubaté:

“4º Freguês: Seu Catacebo... e o meu chinelo velho?

Catacebo: Cá está o chinelo velho!

Chinelo : (saindo do anuncio D. B.): Quase que estoura/Do café,/ O pobre pé!/ E por um triz/ Espicha infelizmente!/ Mas a lavoura/ Enfia o pé./ Em Taubaté/Chinelo velho pra um pé doente!”(2º Ato, Cena 1).

Outra personagem relacionada à política é “dobradinhas” (tipo formado por dois sujeitos vestidos com uma só roupa); a personagem ironiza a concentração de poder e as alianças, além das nomeações políticas da família do ministro da Fazenda, José Leopoldo de Bulhões, no estado de Goiás.

A caricatura política mais explícita é do personagem *O Bloco* (um dos apelidos irônicos recebidos pelo senador gaúcho Pinheiro Machado por seu poder de estrategista no parlamento), que entra em cena de forma truculenta e arrogante, expulsando o catacebo e assumindo o belchior. Porém, fica sem ação diante da demanda de um freguês ameaçando-o com greve, se não obtiver as “oito horas”. Nisso, o catacebo recupera o posto e traz à cena um personagem que deixa o senador e todos muito assustados: o Gouveia.

Catacebo (reaparecendo): É agora! (alto) Quem é aqui o Bloco?

Bloco: Eu!

Catacebo : Pois tem de pôr-se ao fresco!

Bloco: Isso fia mais fino!

Catacebo: Ah! Ele é isso? (vai á porta do F. e chama para fora) Ó seu Gouveia!...

Braz: Ó diabo! O seguro morreu de velho! (encosta-se a parede)

---

<sup>149</sup> Em 1906 ocorrem disputas no Sergipe entre a família Souza Campos e Fausto Cardoso. No mesmo ano é morto em disputas política o usineiro e governador mato-grossense Antônio Paz de Barros.

Bloco : O Gouveia?! Estou frito. (Foge)

Gouveia : (que vem entrando, correndo em sua perseguição)

Olhe! Venha cá! Espere! Eu não sou nenhum bicho! Tem medo que o coma?!... (sai atrás do Bloco) (2º Ato, Cena 1).

Esta é outra alusão cujo sentido foi bem complicado encontrar. Há muitas personagens da República Velha com esse sobrenome: Nabuco de Gouveia (embaixador e médico), Hilário de Gouveia (médico) e Urbano de Gouveia (militar e senador). Verificou-se, ainda, que a personagem “Gouveia” é muito citada na revista *O Rio-nu*, chegando a ser personagem em algumas colunas e contos eróticos da publicação. Mas a fonte que gerou a fama do temido Gouveia só foi encontrada nas páginas policiais do jornal *O Paiz*.<sup>150</sup> Tratava-se de um caso de violência sexual denunciada e muito alardeada na época: a vítima, Luiz Mendes da Motta, um ébrio conhecido do bairro de Sampaio, acusava o dono do armazém, Manuel Gouveia, de se aproveitar de sua própria embriaguez para molestá-lo sexualmente. O crime não foi provado, mas a história gerou uma infinidade de chacotas e deboches incorporados à “verve” dos humoristas da época.<sup>151</sup>

Essa cena comprova o atrevimento do caricaturista ao mesclar o noticiário político ao policial com o objetivo de ridicularizar a temida e poderosa figura do senador Machado. Embora o humor de Pederneiras seja frequentemente reconhecido como pouco agressivo, nesse caso ele não hesitou em agradar o público do Teatro Recreio rebaixando um dos políticos mais influentes da época.

Não foi a “malícia inocente” (LIMA, 1963: 143) nem o “humor de acolhimento” (NERY, 2011: 243) citados em capítulo anterior que impulsionaram a pena do caricaturista nessa imagem. Ali ele usou o arsenal que possuía para bombardear a tirania do caudilho gaúcho cuja a imagem ainda será alvo de suas chacotas em mais três revistas: *Pega na chaleira* (1909), *Morro da Graça* (1915) e *A Última do Dudú* (1915).

Portanto, em *Berliques e berloques* Pederneiras não abre mão da caricatura pessoal, embora numa cena curta vivida pelo ator e diretor da companhia Dias Braga a figura do senador Pinheiro Machado é sarcasticamente apresentada como o “Bloco”.

---

<sup>150</sup>Hemeroteca Digital Brasileira *O Paiz*. 23/02/1907. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691\\_03&PagFis=13465](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_03&PagFis=13465)

<sup>151</sup> [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691\\_03&PagFis=13465](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_03&PagFis=13465)

Como já mencionado, nesse momento em Portugal, a lei Lobo Vaz censurava as utilizações de caricaturas pessoais nos palcos, mas Pederneiras, a despeito de já haver sofrido com a censura em *O Esfolado*, não abriu mão da caricatura pessoal.

Mas não são unicamente personagens ligados à política que têm espaço no belchior de *Berliques*. A moda também sobe no palco em personagens como o quimono e o colete.

Ainda entram no belchior duas ressacas: “uma do tipo Netuno e outra do tipo Baco” . A cena termina com o *Bom gosto* convidando Braz para ir ao “olho da rua”.

No quadro “As Manobras” ocorre uma mutação, o quadro e se passa num campo, com barracas militares. Primeiramente entra a reforma (administrativa), que fala em francês (*A vos plâces! Eu avant quatre! Eu arrière! Tour! Eu avant! Balancez com a parelha da frente! Changez!*), mostrando-se inacessível à compreensão de Braz.

Na 2ª Cena, entram o General e as tropas de mar e terra. Segundo indicação acrescentada ao texto, trata-se de uma alusão às manobras do ministro do exército Hermes da Fonseca. A cena de tom ufanista saúda as manobras militares. A originalidade da imagem está no fato de o exército e o general serem representados por mulheres e o figurino ser duplo: de um lado uniforme do exército e do outro uniforme da marinha.

O quadro “O Olho da rua” tem a seguinte indicação de cenários: “Uma rua qualquer, com andaimes, prédios demolidos, outros novos, etc.” E as personagens são o povo e os entulhos, mazelas das obras na cidade, como andaimes, buracos, calhaus e tocos.

Todos (gritando ao mesmo tempo): Olha o andaime! Livra o toco! Olha o buraco! La vai pedra!

Coro:Aos tombos, aos trancos, aos solavancos/ Anda hoje em dia a população/ Nós somos todos os atravancos/ Da espremidela, do trambolhão. (Quadro 7, Cena 1)

Esta cena remete a um esquema usado pelo caricaturista em suas charges, especialmente nas de página inteira nas quais ilustra um assunto com pequenos fragmentos sem criar uma narrativa que os encadeie. Em *Olho da rua* o artista cria um desfile de pequenas referências à remodelação da cidade: a pedra, o buraco, o toco, o calhau, o andaime funcionam como fragmentos para ilustrar uma espécie de colagem que o artista cria para o tema. Usa-se o termo ilustrar no sentido de serem breves esboços, rápidas possibilidades de apresentar o tema através de instantâneos.

Se a revista teatral já se caracteriza por seu caráter fragmentado e ligeiro, a maneira de construir as cenas de Pederneiras parece aperfeiçoar a fragmentação ligeira do gênero.

Na sequência, entra a família do Caipora, o azarado caipira que vem usufruir a cidade grande metendo-se em diversas encenanças, pois está tudo remodelado e diferente. Trata-se de um personagem tipo bem corriqueiro no teatro brasileiro desde as comédias de Martins Pena. No seu papel de estrangeiro no espaço urbano, vivencia a cidade grande como uma armadilha. O russo Vladimir Propp<sup>152</sup> destaca esse tipo de personagem que chega à cidade sem conhecer os códigos e os hábitos locais, sendo levado a cometer erros graças à sua ingenuidade e despreparo.

A família Caipora de *Berliques* conhecia o Rio de Janeiro, mas antes das reformas. Portanto, sofrem para se divertir na cidade, pois agora tudo é pago: O Campo de Santana, o Jardim Zoológico e o Passeio Público. A praia conhecida foi aterrada. Além disso, ainda enfrentam os perigos do espaço urbano transformado em campo de obras:

Caipóra: Antão arresorvi, passeiá co'a famia na cidade. Ai n'uma esquina, o Dadá levou um tropicão e caiu n'um buracão; e Fefêca levou uma topáda, que destroceu o pé derêto; a muié bateu cu joêio n'um rálo e levou uma pantana; eu levei c'uma tába véia, mêmo em riba do chapéu novo que comprei no ano arretrazado... A Felisbinda, essa ainda não levou nada, mas quarqué dia tá levando! ( Quadro 8 Cena 1)

Como foi apresentado em tópico anterior, num diálogo com o personagem Terraço do Passeio o Caipora menciona em cena o Sutilinda, o já citado menino do Passeio Publico cuja figura é legendada pela expressão “útil inda que brincando”, mote para os humoristas cariocas da *belle époque* .

Na sequência, entra a Mulher do bigode, que reclama com Braz da “moda estulta de raspar o bigode”. Pederneiras, um famoso bigodudo que se manteve assim a despeito das modas, usa sua habilidade com as rimas para defender o bigode, destacando a sensualidade do mesmo.

O meu maridinho/ Tinha um bigodinho,/ Arrebitadinho,/ Qu'era meu filé!/ Quando me beijava,/ Toda me abalava/ Logo que roçava/ O cabelo em pé!

Bigode atraente, bigode comprido/Dava-me prazeres delícias sem conta /Perfumado, frisado, torcido/ A roçar bem crespinho na ponta!

---

<sup>152</sup> PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1992. p. 56.

Quando um beijinho se prepara.../Como o bigo de encantos tem.../ A fazer cócegas na cara, /  
Roçando aqui, ali, além!/ Qui, que, quod!

Quem tem barba tem bigode/ E portanto deve e pode/ Sustentar o seu bigode!

(Quadro 8, Cena 2)

Como já havia feito em *O Esfolado* e *O Badalo*, o caricaturista continuou tematizando a remodelação da cidade ao apresentar personagens afetados pela nova configuração do espaço urbano. Em cenas intercaladas, o caricaturista leva ao palco a Seresta banida do centro urbano, os gatos reclamando da falta de espaço nos telhados, as prostitutas (Gajas) que não podem mais circular nas ruas, os papagaios (pipas) proibidos no centro da cidade pelo código de posturas<sup>153</sup>.

Como já mencionado, Pederneiras assistiu à brusca transformação da antiga e insalubre Corte na cidade remodelada à moda parisiense. Portanto, sua dramaturgia atua da mesma forma que sua caricatura, enfatizando os contrastes entre o tradicional e o moderno, o novo e velho.

Em *Berliques* há uma cena que ilustra bem esse processo, na qual o Bonde elétrico é atrapalhado por uma carroça presa num buraco. Usando esse mesmo tema, Oswald de Andrade escreve um famoso poema sobre o qual o crítico Roberto Schwartz<sup>154</sup> desenvolve um ensaio clássico, “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, no qual reflete o contraste entre o arcaico e o moderno no Brasil dos anos 1930.

A sobreposição de ritmos era fundamental para o humor de Pederneiras, que oscilava entre a aprovação e a crítica à modernização que se impunha de forma compulsória. Porém, como caricaturista Pederneiras ficou conhecido exatamente por apresentar em suas charges os tipos, hábitos e práticas varridos da cidade com a remodelação. Já foram apresentadas as charges *Algumas figuras de Hontem* e *Tipos de Outrora*, compreendidas pela historiadora Laura Nery como exemplos do “humor de acolhimento” do caricaturista. Nesse sentido é possível dizer que em sua dramaturgia dos anos 1910

---

<sup>153</sup> Nova regras de convivência no espaço urbano que impediam hábitos da velha cidade colonial como soltar pipas, urinar ou cuspir nas ruas . ver : (NERY, 2000: 219)

<sup>154</sup> Schwarz, R. (1987). A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: *Que horas são, 1. Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 11- 28.

Pederneiras também pratica o referido “humor de acolhimento”, dando voz aos personagens banidos da capital remodelada.

Pensando ainda sobre a sobreposição de tempos, percebe-se em *Berliques* que o automóvel é um artefato ameaçador, uma novidade pouco incorporada que ainda gera temor, mesmo para Pederneiras, autor do elegante conversível símbolo da moderna revista *Fon –fon !* de 1907. Na cena de *Berliques* o Braz se aventura como motorista, causando vários acidentes. Ele entra cheio de si num carrinho de brinquedo (figura 6) e na sequência o guarda vem prendê-lo, trazendo pedaços de corpos que ele deixou pelo caminho.

Mas o caricaturista também vincula o automóvel ao cotidiano frívolo da elite esnobe da cidade, como na cena do casal de automobilistas:

Eis o passeio do tom,/ Fon-fon!/ Como é belo e como é bom,/ Fon-fon!/ De automóvel passear/ E pelo espaço voar!/ Fon-fon! Outro personagem enciumado olha o casal e diz: Lá vai a ingrata passear de automóvel!...Fon-fon!...(reparando) Hein!... é naquele hotel que eles vão passear de automóvel?...Pobre...pobre de mim que só posso passear de carrinho de mão!”(Cena 7, 2º Ato)

Finalizando o 2º ato, há uma cena entre a Bengala e o Guarda-chuva que termina da mesma maneira do 1º Ato, no solavanco de um trocadilho:

Braz : Eu quando vejo alvoroço,/ Da rebordosa que estala:/ Dou preferencia á bengala/ Que seja porrete grosso!

Bengala: Dama que faz concessões/ Da madrugada á noitinha,/ Ás centenas, ás porções...

Braz; É bengala.../ Bengala/ É bem...galinha! (Cena 9, 2º Ato)

### **A apoteose cômica 2º Ato é assim descrita pela rubrica:**

Vista panorâmica da cidade. Tudo alagado. Telhados e cupolas dos prédios, praticáveis. A água, invadindo tudo, forma um rio caudaloso. Fortes trovões e relâmpagos. Tipos em canoas, outros trepados nos telhados e nas chaminés das casas. Alguns pescam tranquilamente. No 1º plano, um rio em movimento. Braz entra, boiando dentro de um guarda-chuva. A chuva cai a jorros durante todo o quadro. Movimento continuo de topos que passam uns em canoas, outros de guarda-chuvas abertos, etc.

Braz (dentro do guarda-chuva)

Quem me mandou falar da falta d'agua!... (caindo n'agua) Isto é que se chama a afundação do Rio de Janeiro! (Luzes de cores; forte na orquestra).( Cena 19, 2º Ato)

Como se vê, as enchentes eram uma realidade recorrente da vida na cidade, mesmo após a remodelação. Numa fala anterior, o Braz chama a cidade de “Veneza de água suja”. Portanto, aqui Pederneiras aproveitava a sua verve humorística para apresentar as mazelas de uma cidade erguida nos trópicos com pretensões de metrópole civilizada.

À imagem irônica da “cidade lagoa” o caricaturista acrescenta o trocadilho da fundação, ou melhor, da afundação da cidade, reiterando o recurso ligeiro do jogo de palavras que insere em quase todos os finais de quadros como quisesse acrescentar guizos<sup>155</sup> às palavras mais graves.

Usando o tema das enchentes cariocas o caricaturista também criou a comédia *O Chá de Sabugueiro* (1922), cuja ação narra uma malograda festa das bodas de prata no bairro de São Cristóvão em dia de enchente.

### **Terceiro Ato**

O terceiro ato acontece no começo da Avenida Beira Mar, perto do terraço do Passeio. A cena continua apresentando as mudanças na cidade. O foguete reclama por estar proibido, o Balão reclama da Municipalidade que não o deixa subir, manifestantes aproveitam-se de eventos políticos (banquetes e inaugurações) para angariar comida.

As novas diversões da cidade são A Batalha das Flores, a Festa Veneziana e a Regata. Também é personagem o Pavilhão Mourisco, sendo construído em Botafogo para o evento do centenário da abertura dos portos (1908).

Há uma cena breve na qual é apresentada a caricatura pessoal do presidente Afonso Pena no personagem *Viajor*. Numa passagem pelo palco ele desfila acompanhado de comitiva, malas de mão e valises, num deboche referente ao fato de o presidente passar os primeiros meses de governo percorrendo o país em comitiva. Aqui também a cena é finalizada com um jogo de palavras:

(O Viajor, acompanhado da comitiva, atravessa a cena ao F. da D. para a E. com malas de mão, valises, guardas-pó, etc. )

Braz (dirigindo-se a elles)

---

<sup>155</sup> SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso - a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Boa viagem!... Vão correr Seca e Meca, em viagem de recreio no presente, para estudar o futuro (Cena 4, 3º Ato).

Diferente da cena do Belchior essa cena não chega a ser depreciativa como a do Senador Pinheiro Machado, mesmo por que a ação é muito rápida e o personagem só atravessa o palco.

Acentuando o contraste entre o moderno e o antigo, são apresentadas as ruas sendo alargadas pelo prefeito: Assembleia, Sete de Setembro e dos Arcos se comprazem com suas mudanças, sendo a três alargadas “d’uma banda só”.

E a Rua dos Arcos canta: Rua dos Arcos e dos conventilhos,/ Deixei meter a picareta em cheio!/Muito cuidado por aqui, meus filhos-/ Estou aberta no meio!

E a da Assembleia: Que vou dar no gotto tenho muita fé,? / Vendo a picareta levantar o pó / Vou ser mais catita, avenida até,/ Pois, só fui cavada duma banda só!/ Livre de aperturas, livre d’esse inferno/Para todo o gosto tenho o meu agrado!/ Toda de uma banda sou pelo moderno,/Quem gostar do antigo vá pelo outro lado. (Cena 5, 3º Ato)

Usando a imagem do alargamento da rua, o caricaturista esboça a ideia do moderno convivendo lado a lado com o antigo.

Na 5ª cena aparece um personagem tipo que o caricaturista reaproveita em outras peças, o mordedor<sup>156</sup>, definido como “profissional da dentada”, é um tipo de malandro, uma espécie de pedinte profissional, que reaparece na cena de *Vamos pintar o sete*, revista de 1922.

A ironia em relação à Academia Brasileira de Letras também ganha espaço em *Berliques*. Vale lembrar que no mesmo ano da criação da peça (1907), o caricaturista, acompanhado de Luiz Peixoto e Calixto Cordeiro, dedica à Academia o debochado dicionário da Revista *Fon -fon!* no qual descrevia na mais fina ironia nomes e fatos da época. O sarcasmo visava atingir a instituição vetada aos humorista e boêmios da época.

Na cena a Ortografia reclama da Reforma ortográfica que a Academia Brasileira de Letras pretende implantar facilitando a escrita pela fonética. E a Ortografia diz: “Nas letras vão meter o dente,/Vão reformar o dicionário;/Mais curto fica o abecedário./Para

---

<sup>156</sup> Segundo Geringonça Carioca: MORDEDOR – O que vive de pedir dinheiro. PEDERNEIRAS(1946: 27)

salvar a muita gente./ Ai, que semsaboria!/ Ai, que horror, vejam só!/ Até fotografia,/ Se escreve – F. o fó!” (Cena 4, 3ºAto)

A referência à Conferência Pan-americana é apresentada pelo Entusiasta, personagem gago que aparece em momentos intercalados exaltando o Pavilhão Monroe (Palácio Monroe), onde ocorrerá o evento : “O Pan... vilhão. Já está quase pronto... As callummias estão bonitas! Só falta a abóbora que fica no meio do pan...vimento. Vá ver! Vá ver!” ( Cena 5, 3ºAto)

A última cena de rua é a disputa entre os esportes importados e a nativa capoeira defendida pelo caricaturista, para quem a luta deveria ser adotada como esporte nacional.

A cena é construída como uma colagem na qual vão sendo fixados fragmentos; como o tema é esporte entram a luta Romana, o Jiú-Jitsú e o Foot-ball. Os atores não dialogam entre si, apenas se apresentam. Nesse sentido, a primeira parte da cena remete a um procedimento já experimentado no quadro *Olho da rua*.

O diálogo só acontece quando entra o capoeirista Guéra, que deixa todos impressionados com sua habilidade com as pernas. No relato final o personagem justifica sua marginalidade, propagandeando uma possibilidade de regeneração:

Guéra (gingando):

Ora, ora! Tinha seu avô na cuia! Não vou nisso de inventações... Sou da terra, grelei, fiz política, formei partido, e hoje, se fosse aproveitado e disciplinado, ninguém pensava noutra coisa. Era só no exercício dos grampos, do coco e do alicerce. (Faz uma letra) / ( Cena 6, 3ºAto)(grifo do autor)

A apoteose acontece no interior do Pavilhão Monroe, reproduzindo a Conferência Pan-americana. Portanto, Pederneiras finaliza a peça respeitando a convenção do gênero, numa apoteose de tom ufanista que saúda a possibilidade de cooperação e reconhecimento mútuo entre nações americanas.

Como já referido, a peça é longa e repleta de personagens alegóricos, mas o ritmo do espetáculo é frenético condicionado por muitas mutações. A mutação se caracteriza como um recurso de transformação rápida em final de um quadro ou ato<sup>157</sup>. Na verdade

---

<sup>157</sup> Recurso de transformação rápida da cena em final de um quadro ou ato Guinsburg, J., Faria, J. R., LIMA, M. A (orgs). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.191.

a transformação pode ser o levantar de um telão ou o escurecimento do palco. No caso de *Berliques* todas as mutações, contabilizadas em sete, acontecem entre quadros e requerem mudança de cenário. Conjectura-se que tenha sido usado o recurso do telão, pois são mudanças radicais como à que separa o *quadro das manobras* do quadro *O olho da rua* e o texto não faz referência a intervalos ou números de cortina. Nesse sentido, é possível que as mudanças fossem feitas diante do público.

Infelizmente não restaram imagens da peça, excetuando a foto da luxuosa apoteose final publicada na revista *Fon-fon!* (figura 58); contudo imagina-se que tenha sido uma encenação cuidada no que concerne ao cenário, exatamente por tratar-se do espetáculo de um exímio desenhista.

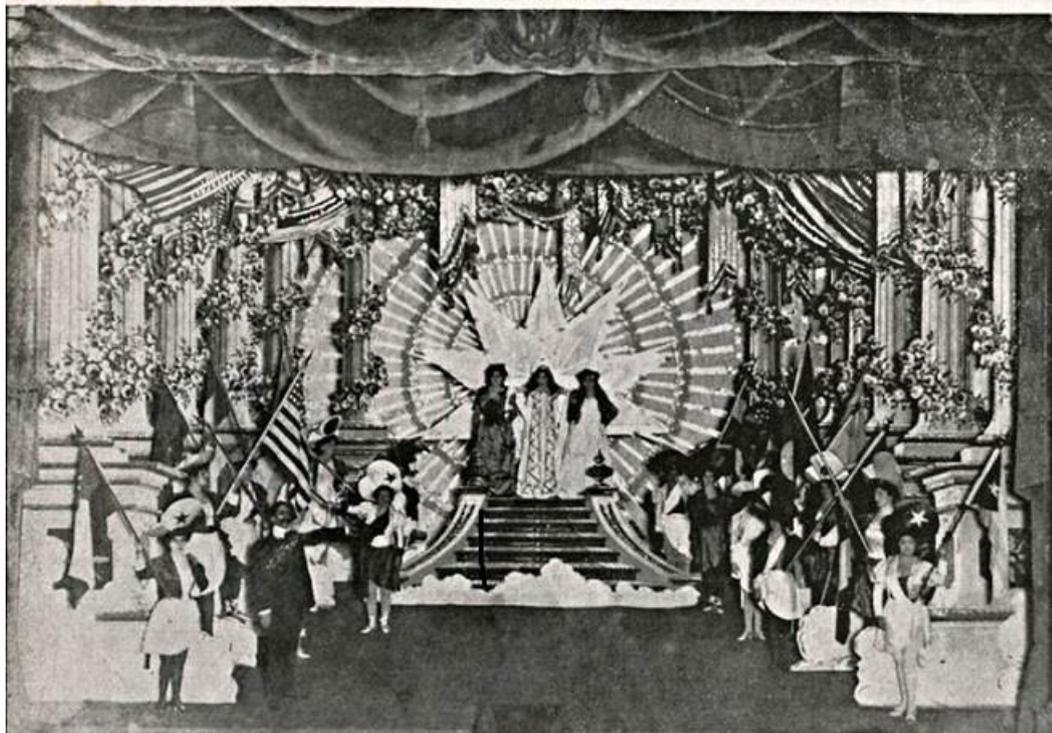


Figura 57 *Fon-fon!* 27 de abril de 1907. ABI.

De *Berliques* restou o texto manuscrito no qual constava a observação “cheio de lacunas e cochilos do copista” e ainda algumas críticas e fotos. As referências às possíveis músicas de cena, tão importantes no teatro de revista, se perderam com o tempo.

No entanto, mesmo diante da barreira de mais de um século, visualiza-se na dramaturgia dessa peça algumas qualidades que atravessam o tempo. Comparando *Berliques e berloques* com as revistas de Artur Azevedo, é possível perceber uma mudança de

direcionamento formal, pois embora o caricaturista se utilize da estrutura tradicional da revista de ano, com três atos finalizados por apoteoses e também não abra mão do compadre ligando os quadros, suas cenas são mais fragmentadas e concisas.

Nesse sentido a dramaturgia de Azevedo por mais que seja também fragmentada e efêmera, conta com o diálogo como motor fundamental para seu andamento, pois se vale de um tênue fio condutor que impulsiona a narrativa. Por outro lado, Pederneiras se expressa como em seu desenho gráfico: através de imagens lacônicas e instantâneas que ilustram, ou melhor, legendam um assunto em breves comentários, geralmente adornados por um trocadilhos.

O esquema dramático do caricaturista reproduz sua forma de arranjar as imagens no papel, preenchendo a página com fragmentos de referências relativas a um tema. Como já foi mencionado, o desenho do caricaturista explora pouco as possibilidades do diálogo, uma vez que não usa o balão (caixa de diálogo) em suas charges. Seus diálogos são curtos, sendo a maioria criada em função do trocadilho. Portanto, é usando esse laconismo que o caricaturista conquista o público.

Assim, é com suas imagens instantâneas que Pederneiras conquista o público teatral. Como o compadre Braz Bocó, o caricaturista entra no palco sem a preocupação da obra de Arte, mas impulsionado pelo desafio lúdico de expandir sua verve satírica por outros meios.

#### **4 4 Pega na chaleira (1909)**

Da revista “*Pega na chaleira*”, escrita em parceria com João Claudio e estreada em 12 de novembro de 1909, só foi encontrada a parte cantada numa publicação do teatro Apollo. João Cláudio é o pseudônimo de Ataliba Reis, autor que se tornava conhecido, à época, como autor da revista *Dinheiro haja!* de 1908, encenada pela companhia da atriz Cinira Polônio e *Carnaval*, de 1912.

A encenação acontece durante o breve governo Nilo Peçanha (1909 a 1910), vice-presidente de Afonso Pena que assumiu o cargo devido ao falecimento de seu antecessor. Há muitas piadas sobre a aparente origem afrodescendente de Peçanha.

Como governante, ele combateu a influência do general Pinheiro Machado, não aceitando as sugestões do gaúcho quanto ao seu ministério.

Durante o seu governo aconteceu a “Revolta da Chibata” (1910), sublevação dos marinheiros contra o castigo da chibata imposto aos subalternos pelos almirantes. Os protestantes amotinados ocuparam dois navios e ameaçaram bombardear a cidade, contudo o governo os venceu em negociações. Contrariando o que havia prometido nas negociações o governo deporta a maior parte dos líderes da sublevação para o território do Acre.

Outro motivo de pilhéria para os humoristas foi o lema adotado pelo presidente: “Paz e amor”. O dramaturgo e jornalista José do Patrocínio Filho criou uma paródia em torno do mote de Peçanha que acabou se convertendo no primeiro filme falado brasileiro. Tratava-se de uma revista cinematográfica que tinha como protagonista o rei Olin (Nilo às avessas)<sup>158</sup>. O prefeito da cidade, em 1909, era Inocêncio Serzedelo Correia em cujo mandato foi inaugurado o Teatro Municipal.

*Pega na Chaleira* tem três atos, 14 quadros e três apoteoses. A relação dos quadros e atores da montagem não consta na publicação. Segundo Salvyano Cavalcanti de Paiva, tratou-se de “um ruidoso sucesso de muitas noites”<sup>159</sup>, que teve no elenco Pepa Ruiz, Machado Careca, João Colás, Estther Bergerac, Maria Granada, Plácida dos Santos, A. Serla e Asdrubal Miranda.

Segundo Roberto Ruiz, Pepa Ruiz fazia 12 papeis; Machado era o *compere*, o Coisa. Colás fazia Carrança.<sup>160</sup>

O título refere-se à expressão chaleirar, que significava adular, bajular, aludindo aos frequentadores das rodas de chimarrão do poderoso senador da República, o gaúcho Pinheiro Machado. De uma alusão à outra, o texto passa de chaleirar a “pegar no biquinho”, ampliando-se o sentido da gíria que ganha conotações sensuais. O compadre

---

<sup>158</sup> LUSTOSA, Isabel. *Histórias de Presidentes: a República no Catete*. Ed Agir: Rio e Janeiro. 2008. p.82 e 83.

<sup>159</sup> RUIZ, Roberto. *O teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Inacen, 1988. p.153.

<sup>160</sup> RUIZ, Roberto. *O teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Inacen, 1988. p. 95.

de *Pega na chaleira* é o *Coisa*, ou seja, assim como o *Braz Bocó* e o *Esfolado*, também é um Zé Ninguém, um indivíduo sem nenhuma qualificação e, exatamente por isso, ajusta-se ao tipo mais comum do brasileiro. Diante de tanta discussão acerca do tipo nacional, Pederneiras escolhe o mais neutro e anônimo possível.

Há uma charge em que Pederneiras usa essa denominação “coisa” para expor a necessidade do brasileiro de se distinguir. No primeiro quadro, um indivíduo grita em direção a um grupo de pessoas: “Psiu! Ó Zé! Ó aquele! Ó coisa!!” e ninguém presta atenção; mudando a estratégia, ele chama: “Ó Doutor!!” - E todos se voltam para responder.

Como atesta Mônica Pimenta Velloso:

Pederneiras capta, com astúcia, um dos principais elementos mobilizadores da nossa dinâmica social: a busca da individuação. Devido ao próprio caráter altamente hierarquizante e excludente da nossa sociedade, todos desejam, ardentemente, se distinguir dos demais (Velloso, 1996: p114)

Como se vê, também em *Pega na chaleira*, o senador Pinheiro Machado continuou sendo o político alvo da sátira revisteira de Pederneiras, que ainda fará a revista *O Morro da graça*, numa referência à luxuosa residência do senador no bairro carioca de Laranjeiras, onde recebia seus correligionários para as rodas de chimarrão.

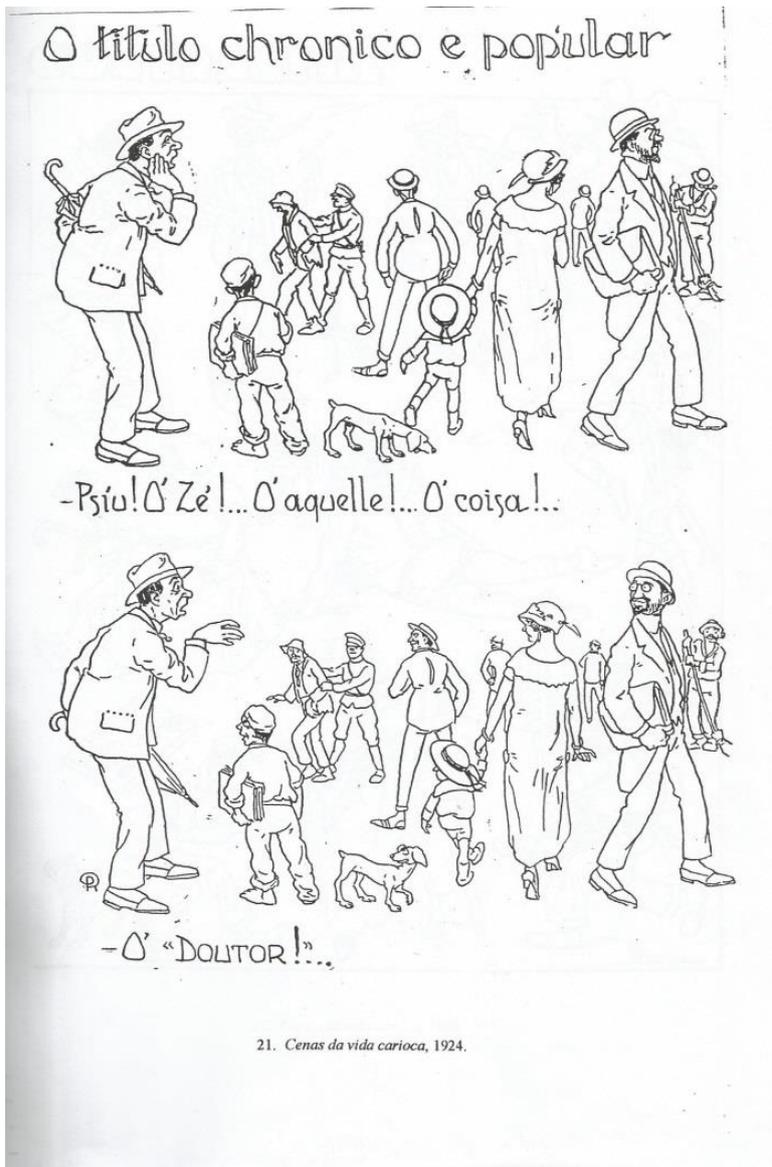


Figura 58; *Cenas de Vida Carioca*, 1924, ABI.

Além do temo chaleirar, observa-se no texto o emprego de outra expressão designando influências políticas e favorecimentos escusos, o termo “pistolão”, ainda hoje empregado com relativa frequência:

Pistolão: “Desde o antigo engrossamento/ Da velha bajulação/ A moderna pepineira/ Do biquinho da chaleira/ Só dá sorte o pistolão”.

Da mesma maneira que fez no *O Esfolado* e em *Berliques e berloques*, o caricaturista segue fazendo referências à cidade só que em *Pega na Chaleira* com um tom mais ufanista.

O Carnaval, os Clubes Carnavalescos, as ruas, as avenidas, os becos, o curso, os bichos do Zoológico e o Sutilinda (menino do Passeio Público) são personagens alegóricos da cena. Portanto, as coplas de apresentação são grandes como acontecia em *O Esfolado*.

Entre os tipos urbanos há um casal de maxixeiros, “Encrenca” e “Leucádia e muitos capoeiras .

É personagem a mulata Sabina cuja história remete a uma manifestação de estudantes contra um sub delegado que a proibira de vender laranjas na frente da Escola de Medicina em julho de 1889, no Rio de Janeiro. Trata-se de personagem que Artur Azevedo utilizou na revista *A República* (1890), fruto da parceria com o irmão Aluizio de Azevedo.

Há uma referencia irônica ao teatro por sessões<sup>161</sup> através da personagem Senhorinha, que atribui ao novo hábito de inaugurar “tudo por sessões” o fato de ter sido abandonada pelo noivo:

Um belo dia um guapo moço,  
O que se chama um rapagão,  
Deixou-me o peito em alvoroço,  
Fez-me pulsar o coração.  
Como ele fosse um bom partido,  
Meu noivo em pouco se tornou,  
E o casamento, decidido,  
Pra breves dias se marcou.

Foi quando veio a moda nova  
De inaugurar tudo ás secções;  
O noivo meu de pronto aprova  
Esse sistema de fracções.  
Quis resistir, cheia de pejo,

---

<sup>161</sup> Sistema que consistia em apresentar espetáculos mais concisos (1hora e 15m) e em três sessões diárias, às 19:00, 20:45 e 22:30, que funcionou até a década de vinte, tendo sido trazido ao Brasil pela atriz Cinira Polônio. Ver: REIS, Angela. *Cinira Polonio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001.

Mas com tal fogo ele rogou,  
Que satisfizes o seu desejo  
E, em parte, a coisa inaugurou... (Segundo Ato, Cena 14)

O terceto de ruas – Avenida Central, Rua do Ouvidor, Avenida Beira - Mar - canta a sua galhardia:

As três ruas mais chibantes  
Elegantes  
D'esta grande capital  
São formosas, são catitas  
São bonitas  
Gozam fama universal. (Cena 10)

Enquanto celebram suas belezas, o *Beco dos Cotovelos* chama atenção para as suas qualidades:

Não tenho inveja das Avenidas  
Vivo contente estreito assim  
Se elas por largas são preferidas  
Ha quem paixão deite por mim!  
Uai! Uai! Uai! Viva a bela troça!. (Cena 11)

Como veremos no tópico seguinte, nos anos 1920 a revista se reformula especialmente em função da música popular e do Carnaval. *Pega na Chaleira* antecipa o novo formato incorporando à cena o Carnaval e os Clubes Carnavalescos: Fenianos, Democráticos e Tenentes do Diabo. A revista também contou com o sucesso da polca “No Bico da Chaleira”, de Juca Storoni, sucesso do Carnaval de 1909.

Uma personagem que rendeu um espirituoso duplo sentido ao caricaturista é o Pau-brasil. A árvore brasileira entra na peça por um fato prosaico, pois o prefeito Pereira Passos, acusado de dar uma aparência por demais afrancesada à sua grande obra - a Avenida Central - resolve plantar algo bem brasileiro nos canteiros centrais de sua suntuosa via, optando pelas mudas do nativo Pau–Brasil. Contudo, a iniciativa não gera

o resultado esperado, uma vez que as mudas não vingam, e o fato rende um espirituoso e debochado duplo sentido, apresentado pelo Pau-Brasil da Avenida Central:

Mal nasci, fui depressa plantado  
Na Avenida Central a valer,  
Mas não querem caprichos do fado  
Que este pau possa ao menos crescer.  
Mirrado e pêco desta maneira  
Não vejo um meio para grelar  
Tenho o pau seco  
E quatro folhas na cumieira  
E ... não há meio de levantar

Eu já sinto um gógó na garganta  
Tenho ganas até de chorar!  
Pobre pau que jamais se levanta,  
Pobre pau que não pode trepar!  
Mirrado e pêco

Etc...(Cena 13)

Em meio a tantas fachadas ecléticas e postes em estilo *Art nouveau*, o nativo Pau-Brasil não deu mostras de seu vigor no espaço mais disputado da cidade regenerada.

A apoteose final saúda a relação entre Brasil e China.

Em matéria da revista *Fon-fon!* de 4 de dezembro de 1909 é apresentada uma foto com os atores de *Pega na chaleira*, na qual verifica-se um novo dado. Na imagem da esquerda para à direita o terceiro ator é Asdrúbal Miranda, travestido na caricatura de Raul Pederneiras. Portanto, aproveitando o sucesso do recurso usado em *Berliques*, a montagem de *Pega na chaleira* reeditou o personagem Trocadilho.



Figura 59 *Fon- Fon!* 4/12/1909. Acervo da Hemeroteca Digital brasileira. BN<sup>162</sup>

Após *Pega na chaleira* (1909), o caricaturista seguiu escrevendo revistas, comédias, burletas e operetas, cujos textos na maioria perderam-se no tempo, restando algumas referências em jornais e revistas.

#### 4.5. Entreatos

No início de 1910 Pederneiras concebeu uma versão para o palco de Nick Carter, uma espécie de Sherlock Holmes americano que era publicado na forma de folhetim na revista *Fon-Fon!* com tradução de João do Rio. A montagem aconteceu no Teatro Recreio, gerando extensas reportagens. Percebe-se pelas matérias na revista *Fon-fon!* patrocinadora da encenação que concebeu-se um espetáculo caprichado, ambicionando atingir o sucesso do folhetim impresso.

<sup>162</sup> *Fon- Fon!* 4/12/1909 Hemeroteca digital brasileira. BN. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/fonfon/fonfon\\_1909/fonfon\\_1909\\_049.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1909/fonfon_1909_049.pdf)

Em 1910, Pederneiras realiza o roteiro do “filme cantante” *O Cometa*, apresentado no Rio de Janeiro, no Cinema Chantecler, nos dias 04 de dezembro de 1910, 18 de dezembro 1910, 26 de dezembro de 1910 e 19 de março de 1911. Segundo as referências da Cinemateca Brasileira tratava-se de uma revista filmada, cuja sinopse pode ser encontrada nos arquivos da instituição:

"Filme cantante". Revista glosando o aparecimento do cometa "Halley", que, segundo uma profecia popular, prenunciava o fim do mundo. Inúmeros quadros de crítica aos acontecimentos cariocas do ano: No reino dos céus. O beco das novidades. A Light. Os mata-mosquitos. As travadas. A Guarda Noturna. O homem dos sete instrumentos. As viúvas alegres. As obras do porto. As lutadoras femininas. O mercado das flores. Um governador do norte. O fungagá. Os marinheiros estrangeiros. Os botocudos. A letra. O pessoal da seresta. O maxixe. A Quinta da Boa Vista. (VPA/BECEB) <sup>163</sup>

O filme foi produzido pela empresa Francisco Serrador e teve como fotógrafo e diretor Julio Ferrez, a música de cena foi criada por Joao José da Costa Jr. Há poucas referências ao elenco, constando somente o nome de quatro componentes: Ismênia Mateus, Asdrúbal Miranda, Manoel Pedro dos Santos e Eulália Soller.

Pederneiras concebe o filme na sequência de outra já citada iniciativa pioneira do jornalista e dramaturgo José do Patrocínio Filho (Zeca Patrocínio), que criou em 25 de abril 1910 o primeiro “filme falado” brasileiro *Paz e amor*<sup>164</sup>. A técnica da apresentação desses filmes consistia na projeção acompanhada de dublagem ao vivo, daí o termo “filme cantante”. Essa experiência no cinema atesta o fato de Pederneiras aventurar-se em novas formas de expressão assim como os artistas das vanguardas do início do século XX,<sup>165</sup> afinal em 1911 a produção e realização de filmes no Brasil ainda era muito incipiente.

Em 1912 Pederneiras leva aos palcos *O Rio Civiliza-se* (1912), outra peça bastante comentada cujo texto não foi encontrado; o título parodiava o *slogan* criado pelo jornalista Figueiredo Pimentel na coluna Binóculo da *Gazeta de Notícias*. A música é de

---

<sup>163</sup> Acervo Cinemateca Nacional. Informações no site da Cinemateca Brasileira: [cinemateca.gov.br/bases/?FILMOGRAFIA-000858](http://cinemateca.gov.br/bases/?FILMOGRAFIA-000858)

<sup>164</sup> Informações em LUSTOSA, Isabel. *Histórias de Presidentes: a República no Catete*. Rio de Janeiro: Ed Agir, 2008. p.82-83. Tratava-se de uma revista cinematográfica satirizando o governo Nilo Peçanha, pois a expressão “paz e amor” referia-se ao lema adotado pelo presidente em seus 17 meses de governo.

<sup>165</sup> Dadaísmo, Futurismo, Surrealismo, Cubismo. Ver; Argan, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Editora Companhia das Letras, 1992.

Raul Martins. A direção de Brandão, o Popularíssimo. Elenco: João Colás, Leonor Peres, Hermínia Matos, Augusto Campos, Pinto Filho, Beatriz Martins, Freitas e Adelaide Silveira. Cenário: Jaime Silva, figurino: Madame Nazaré. Teatro Rio Branco.

Ainda em 1912, a revista *O Babaquara* (1912) é levada à cena na Exposição do Pavilhão Internacional de 1912 por atores portugueses. Na seção *Teatradadas*, da *Revista da Semana* de 11/09/1912, consta uma breve observação sobre a inconveniência de uma peça “genuinamente carioca” ser encenada por atores lusitanos. Por outro lado, em crítica presente no periódico *O Rio-Nu*, o jornalista recrimina o uso do trocadilho e elogia os atores<sup>166</sup>:

Babaquara . Com esse título, subiu à cena a seis do corrente, no Pavilhão Internacional, uma revistas de costumes nacionais em três atos, original de Raul Pederneiras.

Bem escrita, essa peça estaria destinada a fazer uma brilhante carreira se não fosse a politica do abuso que Raul faz do trocadilho, pois o emprega a todo momento, até mesmo sem propósito.

Há personagens *cacetes*, como por exemplo: O Vigarista, A Victima, O Aga, A Phonetica, ect, etc, os quais, da forma por que são apresentados pelo autor, aborrecem mais do que deleitam os espectadores.

Do desempenho, salientaremos em particular o Sr C. Nazareth, estreante da noite, belo artista, que nos deu um excelente Babaquara fazendo rir a bandeiras despregadas; em seguida citaremos Elvira de Jesus, Virginia Aço, Ângela Dias, Ferreira de Almeida, Alberto Ghira, Alberto Ferreira, Leonardo de Souza, Agostinho Lagos, Lucília Silva, Maria de Oliveira e Cândida Leal, que despenharam todos os papéis com bastante agrado.

Guarda-roupa e cenários completamente novos e de vista.

A música, parte original, parte coordenada pelo maestro Agostinho de Gouveia, é toda muito linda, o que concorreu bastante para o feliz sucesso da noite de estreia.

A necessidade de apresentar essa crítica reside no fato de ser uma das poucas matérias desfavoráveis relativas à obra teatral do caricaturista, frequentemente bem avaliada pela imprensa. Por outro lado, esta comprova que Pederneiras continuava abusando de sua verve chistosa que quando usada em demasia, poderia inclusive aborrecer à audiência.

Em 1913, sobe à cena *A Cachucha*, mágica apresentada no Cine-teatro Chantecler, com a Companhia Eduardo Pereira.

Em 1915, foi apresentada no Teatro São Pedro a revista *A última do Dudu*, texto que traz no título a referência ao apelido irônico do presidente Hermes da Fonseca. Além da crônica politica comentando a influência do senador Pinheiro Machado sobre Marechal, ainda havia outro assunto perfeito para as maledicências dos humoristas: o casamento do presidente com a jovem Nair de Tefé, trinta anos mais nova que o noivo, também

---

<sup>166</sup> *O Rio nu*. Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706736&PagFis=8242>

caricaturista. O texto não foi encontrado, mas a montagem muito noticiada pela imprensa.

No livro *40 anos de teatro*, Mario Nunes faz a seguinte referência à peça.

Imprimira o autor em sua verve, cunho de originalidade à peça. Trocadilhou, fez a crítica aos fatos do momento. Nem uma só frase escabrosa. Teve o desempenho o melhor possível. Brandão fez o “Dudu”. Agradaram todos. Montagem luxuosa. Música bela de Luiz Junior e Adalberto de Carvalho. Ficou dois meses no cartaz, em lotações esgotadas no primeiro. Comentando o fato, assinalai que o agrado e a simpatia do público propiciavam o renascimento da revista e que o caminho era este: o autor de valor intelectual, humorista consagrado, montagem honesta e decente. Liberdade na escolha de assuntos e apresentação das ideias. Basta de caipiras, soldados de policias, mulatas e baianas, grotescos sertanejos e gíria da ralé. Guerra à baixa pornografia, recurso de escritores sem ideias (...).<sup>167</sup>

Interessante notar a responsabilidade conferida a Pederneiras, ali apresentado como uma espécie de salvador do bom gosto e da dignidade do gênero. Vale uma indagação sobre os personagens dessa peça, pois, como veremos nas análises, apesar de ser pouco grosseiro, Pederneiras também não abre mão da gíria, do duplo sentido, dos caipiras, dos malandros e dos soldados de polícia. Além de Brandão, estão no elenco da peça Maria Lino, Ismênia Mateus, Sara Nobre, Julia Martins, Brandão Sobrinho, Antônio Silva, Lola Briebe, Elvira Roque, entre outros.

Entre o material jornalístico referente à peça verificou-se em reclames publicados no *Jornal do Brasil* algumas informações que evidenciam o processo de reelaboração da cena revisteira no contato com o público. Em alguns deles são anunciados acréscimos ao texto original, como “Coplas novas todas as noites!” Noutros anunciam-se quadros novos, como “O Casamento do Dudu!” e “Morreu o Dudu!”.<sup>168</sup> As evidências comprovam que a dramaturgia de Pederneiras era transformada em plena temporada, confirmando o caráter aberto do gênero constantemente alimentado pela resposta do público e pelos fatos do cotidiano. Nesse sentido, a atuação do excelente ator Brandão no papel de Dudu deve ter colaborado para os acréscimos à montagem.

---

<sup>167</sup> Citação presente em RUIZ, Roberto. *O teatro de revista no Brasil: do início à 1 Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988. p. 94.

<sup>168</sup> Referências Hemeroteca da Biblioteca Nacional; *Jornal do Brasil* 22 de Janeiro e 23 de fevereiro de 2015. [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_03&PagFis=27887](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_03&PagFis=27887) e [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_03&PagFis=28048](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_03&PagFis=28048)

Na seção *Palcos e Salões*<sup>169</sup> também do *Jornal do Brasil* de 23 de fevereiro de 2015 o cronista elogia a peça e convida para a sessão comemorativa do meio centenário do espetáculo, cuja apresentação especial seria acrescida de novas atrações, entre elas uma espécie de Conferência Humorística na qual anuncia-se a presença de outras figuras do humor como Bastos Tigre (1882-1957), Calixto Cordeiro (1877 – 1957) e o caricaturista Amaro (1875 - 1922). O jornalista também salienta um convidado especial para a récita, o ilustre jurista Rui Barbosa (célebre adversário de Hermes da Fonseca).<sup>170</sup> Devido às evidências, fica claro, portanto, que nesse espetáculo, mesmo que mantendo um certo decoro como atesta a crítica de Mario Nunes, o caricaturista não abafou o poder derrisório do recurso à caricatura pessoal, já experimentado em peças anteriores como *O Esfolado* e *Berliques e berloques*.

*Morro de Graça* (1915) é outra revista que conjectura-se tenha sido pautada pelo recurso à caricatura pessoal, pois o título refere-se à residência do senador Pinheiro Machado, um palacete em Santa Teresa onde eram elaboradas decisões importantes da República Velha.

A peça permanece em cartaz no mês julho de 1915 com imenso sucesso de crítica e público, porém não há referências a novas temporadas. Naturalmente, não havia mais ambiente para a montagem devido à morte do senador Pinheiro Machado em 8 de setembro do mesmo ano; o político, objeto principal da parodia do caricaturista, foi brutalmente assassinado no centro do Rio de Janeiro.

Os colaboradores musicais da peça foram Assis Pacheco e Armando Percival. Elenco: Brandão, Sara Nobre e Julia Martins. Cenário : Angelo Lazari. Sobre a peça comenta Mario Nunes:

Peça desse autor é uma espécie de mascote. Registram-se enchentes. Grande é o valor de humorista e o público muito ri e se diverte com suas piadas e caricaturas. A revista é esplendida sem ser das melhores dele; números de agrado pleno, outros nem bons nem maus e alguns medíocres exploram assuntos esgotados. Trocadilha com graça e escolheu bem os colaboradores musicais. Apoiam-no a comicidade dos dois Brandões, a graça saltitante de Sara Nobre e a brejeirice de Julia Martins. Os demais bem. Magnífica a apoteose de Angelo Lazari. (NUNES, 1956:84)

---

<sup>169</sup> Idem.

<sup>170</sup> Rui Barbosa empreendeu a “campanha civilista” (1910) disputando as eleições com Hermes da Fonseca (o Dudu) à Presidência da República. (LUSTOSA, 2008: 95-103)

Ainda em 1915 entra em cena *Braz Bocó*, burleta de João Foca com versos de Raul Pederneiras, no Teatro Recreio. O título faz referência ao tipo brasileiro criado por Julião Machado que Pederneiras já utilizara em *Beliques e berloques* Segundo Mario Nunes, “Obra de humorismo de verdade. Faz rir bastante.” (1956: 83)

#### 4.6. Dramaturgia segunda fase

No início da década de vinte, já contabilizando sucessos como revistógrafo, Pederneiras escreve mais duas revistas: *Água no bico* (1921) e *Vamos pintar o sete* (1922). O contexto dessas peças é o último ano do mandato do presidente Epitácio Pessoa (1921) e o primeiro de seu sucessor Artur Bernardes, que assume a presidência em novembro de 1922.

O paraibano Epitácio Pessoa chefiava a delegação brasileira na Conferência de Versalhes em 1919, em Paris, quando foi lançada a sua candidatura, uma vez que, em março do ano anterior, Rodrigues Alves (já septuagenário), que havia ganho a eleição para suceder Venceslau Brás na presidência, foi acometido pela gripe espanhola e morreu antes de sua posse. Em seu lugar assumiu interinamente o vice-presidente Delfim Moreira, pois, em acordo com a lei, como Alves não cumprira nem a metade do mandato fazia-se necessário convocar novas eleições. Apoiado pelas oligarquias de Minas e São Paulo, Epitácio Pessoa vence a eleição contra Rui Barbosa. Sua indicação, campanha e eleição acontecem enquanto se encontrava na Europa em função da Conferência, sendo muito criticado o fato de que o presidente, antes mesmo de ser empossado, circulou durante meses pela Europa e Estados Unidos com uma imensa delegação da qual faziam parte muitos parentes seus.

Por ser nordestino, Epitácio Pessoa realizou importantes obras de infraestrutura em sua região, como a construção de inúmeros açudes e de ferrovias que proporcionassem o acesso ao sertão. Na economia manteve a política de valorização do café, que na época sofria com a baixa dos preços internacionais.

Os anos 1920 marcam o início da modernidade política e social brasileira. Caracterizada pelo crescimento das cidades, pelo progresso industrial e pelo aumento da população, essa década viu emergir uma classe média cada vez mais reivindicativa. O ano de 1922 foi decisivo para essas transformações. Além de levante de Copacabana, cujo papel foi de acender o rasilho de pólvora

que incendiaria os quartéis ao longo da década, fundou-se o Partido Comunista do Brasil e aconteceu em São Paulo a Semana de Arte Moderna (LUSTOSA, 2008: 139-140).

Portanto, Epiácio Pessoa combateu o movimento operário enfrentando greves no Rio de Janeiro e em São Paulo, mas foi durante o seu governo, em março de 1922, que foi fundado o Partido Comunista Brasileiro. A sucessão de Pessoa foi conturbada, sendo que Artur Bernardes, o candidato do governo, vence a disputa contra o ex-presidente Nilo Peçanha. No entanto, essa sucessão aconteceu de forma intrincada, primeiramente porque já havia um mal estar entre o governo e os militares devido ao fato de Epiácio Pessoa ter nomeado civis para ministérios militares<sup>171</sup>. Entretanto, outro problema agravou a relação do governo com as lideranças militares: a publicação, em outubro de 1921 no *Correio da manhã*, de “cartas falsas” atribuídas ao candidato Artur Bernardes, cujo conteúdo insultava o exército e o marechal Hermes da Fonseca. Os militares, estimulados por Hermes da Fonseca, reivindicaram a renúncia de Bernardes à candidatura. Pessoa, contudo, reagiu de forma enérgica, mandando prender Hermes da Fonseca e fechar o clube militar. A reação foi a revolta dos 18 do Forte de Copacabana, em julho de 1922. Um grupo numeroso de jovens militares organizou o levante; contudo, diante da reação ofensiva do governo, o contingente de revoltosos foi diminuindo até chegar aos dezoito que marcharam pela Avenida Atlântica, dentre os quais só sobreviveram dois jovens tenentes: Siqueira Campos e Eduardo Gomes.

O episódio marca o início do movimento tenentista, um dos principais propagadores da Revolução de 1930. Os jovens oficiais começaram a questionar a estrutura pouco democrática da nossa República, reivindicando uma nova constituição e a instituição do voto secreto. Por conta da insatisfação, Artur Bernardes governou quase o tempo todo em estado de sítio.

Outro fato importantíssimo do período é a realização da Semana de Arte Moderna, também chamada de Semana de 22, que aconteceu em São Paulo entre os dias 11 e 17 de fevereiro, no Teatro Municipal da cidade. O movimento contou com os nomes de Graça Aranha, Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Menotti del Picchia, Anita Malfati, Di Cavalcante, Manuel Bandeira, Vila Lobos e outros. Embora tenha tido

---

<sup>171</sup> Pandiá Calógeras (1870 a 1934) era o ministro da guerra e Raul Soares ministro da marinha.

pouca visibilidade na época, a semana ainda é considerada um marco importante para as mudanças estéticas na arte brasileira.

Recriar a narrativa, recriar o tempo, recriar, enfim, o próprio país na perspectiva de encontrar um ritmo próprio para a brasilidade. Esse era o desafio que movia os artistas e intelectuais na década de 1920, Desmunir o fosso ente o saber e a realidade cotidiana, a linguagem falada e escrita, o povo das ruas e as elites. Esse esforço de *bricolage* está presente- de distintas maneiras- nas revistas humorísticas ilustradas ou nos manifestos estético literários como Pau- Brasil (1924) e o Antropofágico (1928). Oswald de Andrade proclama a urgência de um novo tempo – “É preciso acertar o relógio império da literatura nacional”. Acerto esse que passava não só pela atualização cultural, mas exigia o mergulho na realidade nacional (VELLOSO, 2001: 31).<sup>172</sup>

De alguma forma e mesmo sem a organização de um movimento, a geração de Pederneiras já experimentava recriar narrativas, tentando acertar o “relógio império à vida moderna”<sup>173</sup>, mas enquanto em São Paulo uma assumida e organizada vanguarda despontava, na capital o estado republicano continuava a impor o seu projeto de remodelação. Nesse sentido, os eventos mais relevantes da capital foram a visita do rei Alberto da Bélgica (1920), a remoção do Morro do Castelo (1921) e a preparação e inauguração da grande Exposição Comemorativa do Centenário da Independência, que aconteceu de setembro de 1922, durante o governo de Epitácio Pessoa, até julho de 1923, já no governo de Artur Bernardes.

A pompa e os gastos com a exposição foram frequentemente criticados em charges e crônicas dos humoristas. Outro fato que alimentou a verve dos humoristas foi a vaidade de Pessoa, que após o contato com o rei belga passa utilizar comendas e adornos, distinguindo-se dos presidentes antecessores que evitavam esses enfeites por identificá-los com uma estética da monarquia.

Do ponto de vista do teatro de revista, as mudanças eram uma realidade, com a década de 1920 testemunhando uma efetiva valorização do gênero. A crise do início do século já ia longe, e o sucesso histórico da burleta<sup>174</sup> *Forrobodó* (1912), de Luiz Peixoto e Carlos Bitencourt, musicada por Chiquinha Gonzaga - cuja bilheteria alcançou a

---

<sup>172</sup> Reinventando a historia. Texto constante do catálogo da exposição *Do Guarani ao guaraná*, organizada por Monica Pimenta Velloso (2001). Casa de Rui Barbosa, 2001 .

<sup>173</sup> Referência a uma máxima de Oswald de Andrade no manifesto Pau –Brasil(1924) “É preciso acertar o relógio império da literatura nacional” Andrade, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*.Rio de Janeiro: Civilização Brasileira (1978).

<sup>174</sup> Burleta termo de origem italiana (pequena burla) nomeia uma pequena comédia musicada. Diferente da revista, na burleta importa o enredo.

impressionante marca de 1500 representações - já provara que o teatro musicado teria vida longa nos palcos brasileiros.

Por sua vez, a cidade criava mecanismos de difusão do teatro ligeiro. O empresário italiano Paschoal Segreto (1868 - 1920), criador da Companhia do Teatro São José, que funcionou na praça Tiradentes entre 1911 e 1926, foi um fomentador importantíssimo para o gênero, ajudando a inserir o teatro musicado no processo de construção da “indústria cultural do divertimento”<sup>175</sup> na cidade. Segreto também implementou em sua Companhia o sistema do “teatro por sessões”, trazido ao país em 1808 pela atriz Cinira Polônio<sup>176</sup>, que consistia em apresentar espetáculos mais concisos (1hora e 15m) e em três sessões diárias: às 19:00, 20:45 e 22:30, funcionando até a década de vinte. Nesse esquema de alta rotatividade os atores trabalhavam arduamente sem sequer uma folga semanal. A velocidade com que se sucediam os espetáculos fazia do ponto uma figura importantíssima em cena.

Portanto, o processo ligeiro e ágil de produção teatral fez-se acompanhar pela transformação formal na estrutura da revista. Na década de 1920 a “revista carnavalesca” já era uma realidade. Nesse sentido, é necessário lembrar o fato de Oscar Pederneiras, irmão de Raul, ser o autor de *O Boulevard da Imprensa* (1888), peça que a pesquisadora Neyde Veneziano (1996: 60-61) considera como a primeira revista realmente carnavalesca, pois antecipava em trinta anos a fórmula que se banalizaria na década de 1920.

A pesquisadora também destaca como fator que auxiliou o abasileiramento da revista o isolamento cultural que o Brasil sofreu durante a Primeira Guerra (1914-1918): as companhias portuguesas, que antes dominavam o mercado brasileiro, perderam espaço em nossos palcos. Finalmente, o novo formato também é creditado ao surgimento de novos autores como Luiz Peixoto, Cardozo de Menezes e Carlos Bettencourt:

A descoberta do filão carnavalesco foi mais do que uma invenção da revista musical, já repleta de sambas e marchinhas de Carnaval. Criaram-se também uma linha de dramaturgia específica, uma encenação característica e uma atuação diferenciada. O público certo e crescente deixou-se seduzir pelo novo teatro, que atingia a estrutura tipicamente brasileira, ao associar a charge política ao Carnaval, no mesmo espetáculo. O processo de abasileiramento que instalou a carnavalesca foi relativamente rápido (REIS e SILVA, 2012: 332).

---

<sup>175</sup> RABETI, Beti. Prefácio. In: CHIARADIA, Filomena. *A companhia do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. São Paulo: Hucitec, 2012. p. 13.

<sup>176</sup> REIS, Angela. *Cinira Polonio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001.

Nessas peças era comum que entrassem em cena as sociedades carnavalescas, Democráticos, Fenianos e Tenentes do Diabo, como também era frequente o rei Momo ocupar o lugar do antigo compadre. Como mencionado, a revista *Pega na chaleira* (1909) de Raul Pederneiras antecipa o gênero “revista carnavalesca”, pois não apenas leva à cena o carnaval e os clubes carnavalescos como também divulga a polca *No Bico da Chaleira*, de Juca Stononi, um sucesso do carnaval de 1909, valendo-se de um aspecto fundamental na revista carnavalesca: o vínculo da cena com a música. Antes de o rádio entrar na indústria cultural brasileira<sup>177</sup>, o teatro divulgava os sucessos carnavalescos, que por sua vez divulgavam o teatro de revista. Assim, a antiga fórmula da revista de ano ia aos poucos cedendo espaço para um espetáculo diretamente vinculado aos novos ritmos da música popular.

As revistas brasileiras que seguiam o modelo francês em três atos simplificaram-se, fazendo surgir as revistas de dois atos, cujo melhor exemplo é *Pé de Anjo* (1920), de Cardozo de Menezes e Carlos Bettencourt. Aproveitando a marchinha de carnaval *O Pé de Anjo*, de Sinhô<sup>178</sup>, a dupla de dramaturgos fundamental para a consolidação do gênero revisteiro no Rio de Janeiro cria a revista *O Pé de Anjo* que, segundo Guinsburg (2012:438) converteu-se um “uma espécie de *Capital Federal*” carnavalesca, ou seja, um dos maiores fenômenos de bilheteria da década de 1920.

Outro fato transformador para o teatro de revista é a passagem das companhias Ba-ta-clan (francesa) e Velasco (espanhola) pelos palcos brasileiros na década de 1920. O relato de Salvyano Cavalcanti de Paiva apresenta o impacto da companhia francesa nos palcos cariocas em 1922:

Despertaram interesse, surpresa e sensação a saúde e a marcação das coristas, de corpo escultural, a música viva e funcional, os cenários magníficos, a movimentação de luzes e cores que ampliava os efeitos estéticos e cenográficos e, em especial, o apelo erótico alcançado mediante a mostra generosa do nu feminino – que a Censura, no primeiro momento, não ousou proibir para não parecer matuta... Isto chocou mais aos empresários que ao público; verificaram, por fim, o acanhado das suas realizações. A consequência mais imediata foi a supressão das meias e das grosseiras roupas de malha das coristas. E tentativas de melhorar, enriquecer, as apoteoses: isto representou mudança radical na cenografia e nos figurinos e a introdução de uma

---

<sup>177</sup> A primeira transmissão de rádio acontece no Brasil em 1922, quando o discurso do presidente Epitácio Pessoa é transmitido na inauguração de Exposição do Centenário da Independência. Contudo, o vínculo estreito entre rádio e música popular só acontece na década de 1930, quando o rádio efetivamente entra na vida do brasileiro. Ver: SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. Editora Companhia das Letras, 2002.p. 3.

<sup>178</sup> José Barbosa da Silva, o Sinhô (1888 – 1920), sambista pioneiro e autor de muitos sucessos.

coreografia consciente nos números de dança coletiva, até então executados na base do improvisado (PAIVA, 1991: 218).

Portanto, a influência francesa transformou a revista brasileira, cuja cena começa aproximar-se da cena espetacular da *féerie*.<sup>179</sup> A revista converter-se-ia numa espécie de show de variedades recheado de música, malícia e comicidade, na qual o elemento fundamental era a mulher. O padrão estético da cena modificou-se, transformando o figurino, a coreografia e as coristas, agora padronizadas pela estética longilínea das bailarinas francesas. Os antigos coros agora são mais harmônicos e ensaiados e o corpo feminino passou a ser usado como elemento coreográfico e cenográfico da cena.

Ainda na década de vinte surge a Companhia *Tro lo ló*, de Jardel Jercolis e José do Patrocínio Filho, influenciada pela nova estética da Ba-ta-clan O primeiro espetáculo da companhia, *Fora do Sério* (1925), inaugura o Teatro Glória do Rio de Janeiro, transformando o bairro da Cinelândia em outro polo importante para o teatro de revista além da Praça Tiradentes.

Aos poucos a modernidade e a tradição foram se contaminando e a revista tradicional foi sendo transformada pela estética francesa, com o tênue enredo que ligava os quadros da cena se perdendo. Neyde Veneziano<sup>180</sup> salienta que com a Cia. *Tro lo ló* a revista entre na era do “espetáculo de virar a página”. Os antigos compadres que ligavam as cenas são abandonados, surgindo em seu lugar vários “chefes de quadros”.

Na década de 1940 o teatro de revista carioca fica ainda mais fragmentado e feérico, e vedetes e cascatas dão o tom da cena. No Rio de Janeiro, o mais importante empresário do gênero foi Walter Pinto, que administrou do Teatro Recreio por vinte anos (1920 - 1960). Se a estética francesa havia influenciado o teatro de revista da década de 1920, na década de 1940 a influência se dá via Broadway<sup>181</sup>.

Com Walter Pinto o teatro converte-se num espetáculo hollywoodiano no qual as vedetes têm ainda mais espaço do que os comicos. Trabalharam na Companhia atrizes como Otilia Amorim, Margarida Max e Araci Cortes, seguidas mais tarde por Mara

---

<sup>179</sup> “Termo francês que vem de *fee*, que quer dizer “fada”. O termo passou a designar espetáculos mágicos e deslumbrantes (REIS, A. SILVA, D. In:FARIA, J GUINSBURG, 2012: 442).

<sup>180</sup> VENEZIANO, Neyde In FARIA e JGUINSBURG, 2012: 449.

<sup>181</sup> Idem pp 450-452.

Rubia e Virginia Lane; entre os cômicos o empresário contou com Oscarito, Mesquitinha e Dercy Gonçalves.

#### 4.7. *Água no bico* (1921)

Segundo Salvyano Cavalcanti de Paiva (1991:107-215), especificamente o ano de 1921 é um ano de transição: em meio às reprises indiscriminadas de sucessos como *O Pé de Anjo* (1920) e *Quem é bom já nasce feito* (1920), de Carlos Bitencourt e Cardoso de Meneses, *O Meu boi morreu* (1916) de Raul Pederneiras e Jose Praxedes e *O Maxixe* (1906), de Bastos Tigre, surgem algumas poucas mas significativas novidades nos palcos cariocas, como *Água no Bico*, de Pederneiras e José Praxedes, que estreia em 17 de junho no teatro Carlos Gomes com boas críticas, mas mantém-se por um parcimonioso mês em cartaz.

J. Praxedes é pseudônimo de Rafael Gaspar da Silva, revistógrafo profícuo cuja produção se deu principalmente na década de 1920, destacando-se entre seus êxitos teatrais *É o suco!* (1919) *Então, Eu não sei?* (1921), *Bola Preta* (1921), com Rego Bastos e música de Roberto Soriano, *Nós pelas costas* (1921) e *Etc. e tal* (1923) com música de Roberto Soriano.

Por sua vez, quando estreia *Água no Bico* Raul Pederneiras já era um revistógrafo veterano dos palcos do Rio de Janeiro. A parceria com J. Praxedes já rendera alguns frutos como *O Meu boi morreu*, revista encenada em 24 de abril de 1916 pela Companhia Antonio Souza, cujo título fazia referência à canção de Abgail Maia popularizada nos carnavais de então, cujo refrão dizia:

O meu boi morreu

Que será de mim?

Manda busca outro

Ó maninha lá no Piauí<sup>182</sup>.

---

<sup>182</sup> PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o Rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. p.187.

Usando a toada como motivo para a cena, a dupla cria a revista que pode ser compreendida como mais um exemplo do intercâmbio entre o teatro de revista e a música popular. O enredo narrava as aventuras de um cearense no Rio de Janeiro, vivenciando mazelas como as enchentes e os mosquitos, mas também aproveitando os bailes da Cidade Nova, Praça Onze e arredores. Atestando a intermediação de Pederneiras com a cultura popular, na cena *O Meu boi morreu* entram no palco a casa da Tia Ciata<sup>183</sup> e o piano de Sinhô, portanto, a novidade do samba também teve espaço nas cenas teatrais de Pederneiras.

Segundo Salvyano Cavalcanti de Paiva (1991: 187-188) a música a cargo de Pascoal Pereira e Adalberto de Carvalho foi um componente importantíssimo na encenação, assim como o desempenho dos compadres Eduardo Leite e Viriato Correia. A peça ultrapassou a marca de cem apresentações.

Na sequência do sucesso de *O Meu boi morreu*, Raul Pederneiras e J. Praxedes ainda escrevem dois textos que resultam em fiscos de bilheteira: a opereta *A Modinha* (1916), cuja ação se passava em 1840, evocando o período do Império. Destacaram-se na cena o figurino de época e o cenário de Angelo Lazary; contudo, a peça - definida por Paiva (1991: 188) como “revista de ontem” - não agradou ao público, mantendo-se em cena por apenas 15 dias.

O segundo fruto amargo da parceria é a revista *Podia ser pior* (1918), que estreou a 2 de maio no Teatro São Pedro com música de Paulino Sacramento, tendo no elenco Eduardo Leite, Carlota de Souza, Sara Nobre, Adelina Nobre, Dora Bell, Julia Vidal, Emília dos Anjos, Viriato Lima, Eduardo Silva, Henrique Chaves e Ramos Jr. Sobre a peça há uma crítica mordaz no semanário *Palcos e Telas*:<sup>184</sup>

Não nos parece tenha sido muito feliz a tentativa ora feita sob a responsabilidade dos nomes do Dr. Raul Pederneiras e J. Praxedes, para interessar o público por um gênero gasto da revista “a la diable”.

*Podia ser pior.* não é, de fato, como nome está indicando o grau extremo da ruindade. Isso, porém, não a inibe de ser uma composição fraquíssima, mesmo no seu gênero, sem qualidade alguma especial que a recomende. Fizeram os artistas o que puderam para animá-la. Os papéis na valem o mínimo esforço porque não há, já não diremos originalidade, mas graça. A revista é pesada, e ao que parece os autores quando a fizeram estavam muito “pesados”. Há alguns números de música ligeira que agradam, cenários razoáveis e uma apoteose que lembra os carros de carnaval dos Tenentes do Diabo, um amontoado de coisas inestéticas que devem fazer efeito.

---

<sup>183</sup> Tia Ciata personagem importante para a origem do sama

<sup>184</sup> *Palcos e Telas* 8 de maio de 1918. Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=480703&PagFis=59>

No entanto, como o texto não foi encontrado, torna-se difícil entender o insucesso da encenação e o porquê de tamanha rejeição. Interessante verificar que o jornalista desqualifica a montagem usando o termo “pesada”, demonstrando assim que a leveza e vivaz da verve pedereneiriana começava a perder o vigor dos primeiros tempos.

Assim como *Podia ser pior*, o texto de *O Meu boi morreu* não foi encontrado, restando da parceria com José Praxedes a revista *Água no bico*, pertencente ao Acervo do Arquivo Nacional.<sup>185</sup>

A peça estreou em 17 de junho de 1921, no teatro Carlos Gomes. A música foi composta por Henrique Vogler e Adalberto de Carvalho, sendo regente Luiz Fortinho e cenógrafos Lazary, Marroig e Henrique Manzo. Os atores da Companhia de Brandão Sobrinho eram Sara Nobre, Pepa Ruiz, Augusto de Albuquerque, Cândida Pires, Elza Gomes, Aurelio Furtado, Viriato Lima, Jose de Almeida, Eudóxia Cunha, Ermelinda Costa, Arthur de Castro, Ramos Jr., Albino Pires, Carlos Hailiot e Brandão Sobrinho.

Como se vê, Pederneiras já estava escrevendo para uma nova geração de atores, pois seus antigos colaboradores começavam a retirar-se de cena: em 1921 morre o ator Brandão (o popularíssimo), assídua presença nas produções pederneirianas.

O texto de *Água no bico* mantém-se em parte fiel ao formato tradicional da revista de ano, usando compadres, contudo é bem mais conciso do que *Berliques berloques*, sendo portanto próximo da revista moderna, estruturado em apenas dois atos. Excetuando os coros, a cena contabiliza com 46 personagens.

O título é retirado de uma expressão usada à época, que significa dizer ou fazer alguma coisa com segundas intenções, ter propósitos ocultos acerca de um assunto ou pessoa. Na última cena do prólogo o personagem João apresenta a explicação para a expressão:

Qualquer caso encrencado eu explico

Não preciso de mais transcendências

Quando a frase tiver reticências

---

<sup>185</sup> O texto da opereta *A Modinha* foi muito recentemente disponibiliza no acervo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), mas não entrará na tese, na qual só são analisadas as revistas teatrais.

É que a coisa traz água no bico.

A expressão “água no bico”, como “Berliques e berloques”, permite que se aglutine diferentes imagens, abrindo possibilidades para o panorama de referências à atualidade sobre o qual se concebe a revista teatral.

Como nas revistas tradicionais, há um prólogo, cuja ação acontece num país exótico: a Epitacolândia. A cena apresenta a chegada de João de Barro, um piloto praticante da moda dos raids aéreos<sup>186</sup> à uma praça do país cheio de contradições, cujo nome faz referência explícita ao então presidente Epitácio Pessoa. A ironia da imagem está exatamente nessa referência e nas contradições que ela apresenta.

No texto da censura encontrado no Arquivo Nacional havia cortes em vermelho na palavra Epitaciolândia, com a substituição desta pela palavra Sulândia. Verificou-se em propaganda da peça publicada no *Jornal do Brasil* de 19 de junho de 1921<sup>187</sup> o título do prólogo já designado como Sulândia, provando, portanto que foi acatado o corte da censura. É difícil saber se a peça estreou usando o termo original ou se já seguiu a designação da censura; contudo a substituição invalida o sarcasmo do quadro construído sobre a ideia da inversão, como também evidencia uma postura autoritária e intolerante do Estado.

A chegada do avião à Epitacolândia deve ter resultado numa cena de impacto, pois segundo o *Jornal do Brasil*<sup>188</sup>, foi usada no cenário uma aeronave pertencente ao aviador Edu Chaves, famoso nos *raids* aéreos da época.

João de Barro chega a Epitaciolândia assustando os locais que o confundem com um pássaro. O epitacolano José Fino (segundo compadre da cena) ciceroneia o aviador, a quem explica as bizarras regras de convívio em seu país.

João: Lá isso posso! Sou João de Barro para os servir... Tenho um xará que é passarinho na minha terra e é por isso que desde criança dei para voar... da ama para copeira, da copeira para as

---

<sup>186</sup> Raids aéreos: vôos de longa duração realizados por pioneiros. Trata-se do início da aviação brasileira. Ver: <http://portal-da-aviacao.blogspot.com.br/2011/05/historia-da-aviacao-civil.html>

<sup>187</sup> *Jornal do Brasil* Hemeroteca digital brasileira [http://memoria.bn.br/DocReadear/Docreader.aspx?bib=030015\\_04&Pag Fis=8772](http://memoria.bn.br/DocReadear/Docreader.aspx?bib=030015_04&Pag Fis=8772)

<sup>188</sup> *Jornal do Brasil* Hemeroteca digital brasileira [http://memoria.bn.br/DocReadear/docreader.aspx?bib=030015\\_04&Pag Fis=8496](http://memoria.bn.br/DocReadear/docreader.aspx?bib=030015_04&Pag Fis=8496)

criadas da vizinhança e quando eu fazia algum trabalhinho artístico minha mãe passava a mão na bengala de meu pai e eu saía voando...

1º Epitacolano: Já vê você que é pássaro mesmo!

José: Deixa-o falar, homem!

João: Com essa vocação para voar criei asas! Com a mania dos *raids* aéreos, meti-me na rede dos aparelhos, com gana de ser rei de *raids*! Há 6 meses embarquei naquela carangueijola, com destino à Groelândia, para montar um frigorífico... Lá de cima quando voava, vi um país cujo nome acaba em lândia e... zás!..

José: Aterrou!...

João: Aterrados estão vocês... Aterrisei!... Mas estou vendo que me enganei com a tabuleta e vim cair... no... na... onde mesmo?

José: Na Epitacolândia?

João: Ah! Sim, conheço muito... O que é?

José: Um país de descontentes... mal governado!... (Prólogo –1ªCena)

A Epitacolândia é um país totalmente desprovido de água e que, conseqüentemente, cheira muito mal. A imagem alude à origem nordestina do presidente da república e à política de combate à seca que seu governo empreendeu.<sup>189</sup>

Os epitacolanos vivem sem roupa e são barrigudos, sendo que entre eles há vários tipos de barriga: a barriga cheia, a barriga verde, a barriga de macaco, a barriga vazia, a barriga de vento e a barriga d'água (com uma torneira no umbigo) e a pança. Ainda no prólogo o personagem *Pança* oferece um novo sentido para a imagem das barrigas:

Há coisas que dizer aqui não posso

Temendo indiscrição ....

Mas... quem tiver barriga cheia é troco

Vazia é canastrão!

Assim da presidência o candidato

Que ao eleitor a convenção obriga

Um ano antes da eleição, é fato

Já tem o Pão do Açúcar na barriga!

Na vida ou na política, é sabido

É muito conhecido

---

<sup>189</sup> Paraibano de Umbuzeiro, Epitacio Pessoa criou em 1919 um programa de combate à seca no nordeste, construindo mais de 200 açudes por toda a região.

Que só vitória alcança

Todo aquele que souber encher a pança! (Prólogo –2ªCena)

Portanto, a barriga de *Água no bico* já é apresentada como artifício dos políticos à manipulação da sucessão presidencial. Nesse momento, como já foi mencionado, estava sendo lançada uma conturbada campanha sucessória cujo candidato do governo era Artur Bernardes.

A imagem da Epitafolandia é ambígua e irônica. Ao longo do quadro José Fino mostra ao forasteiro as disparatadas regras de sua bizarra sociedade. Eles encontram-se na Praça dos Protestos onde ocorrerá um *meeting*<sup>190</sup>. Paradoxalmente, nesse país “mal governado”, tudo é permitido e a polícia apoia as manifestações. Numa cena de comício o orador clama por mudanças contraditórias.

Orador : Senhores! O momento é solene e a questão é grave! Estamos à beira do abismo!... (apoiados e ele pigarreia)

João: E vim eu de tão longe para ouvir a mesma cantiga...

Todos: Silêncio!

Orador: O Governo sela a barriga e cruza os braços diante de tanto descalabro!

Todos: Muito bem!

Orador: É uma vergonha! Os nossos deputados querem trabalhar sem subsídio... Sem receber um real!...

Todos: Oh!

João: Não, isto agora é novidade! Já estou gostando da história...

Orador: Sim, sim... Deputados e senadores trabalham dia e noite com afinco, sem receber um só vintém... Onde se viu uma vergonha desse tamanho?!...

João: Realmente é de pasmar!... (à parte) São malucos, não há dúvida!

Orador: A justiça vive às cegas! Os presos estão soltos! O funcionalismo ainda há pouco ofereceu ao governo uma redução de 20%! O operário trabalha por amor á arte e só pede salário quando faz greve... Onde iremos nós parar?!?!...

Todos: Muito bem! Muito bem!

João (à parte): Estão todos doidos! ((Prólogo –3ªCena)

---

<sup>190</sup> Protesto, manifestação.

Os inquilinos também protestam pela baixa dos aluguéis; é tudo invertido no país de José. Como amuleto os epitaçolanos carregam um pequeno pé ao pescoço que chamam de Patativa.

Outro personagem do prólogo é a imperatriz da Gallolândia, que vem tratar da questão das canoas, devolve à Epitaçolandia as que lhe foram emprestadas, ainda pagando um aluguel. Trata-se de uma alusão à negociação de Eptácio Pessoa na Conferência de Versalhes (1919) na qual consegue vender navios alemães apreendidos em nossos portos, como também obtém uma indenização pelas sacas de café brasileiro apreendidas em portos alemães durante o conflito.

A imagem fantasiosa e irônica do prólogo termina com João de Barro e o epitaçolano José Fino partindo para o Rio de Janeiro. João veste o epitaçolano e ainda promete levá-lo a uma perfumaria para que perca o odor da Epitaçolandia. Junta-se à dupla uma criança: o Dólar.

João: Quem é esse pirralho?

José: É o dólar. Um patacozinho à toa que por aí tem andado a rolar. Uma verdadeira pascoada!... Pode levar o pequeno?

João: Lá isso posso... não ocupa espaço... não é pesado... pode embarcar!

Dólar (cantando): Belo... belo... belo... tenho tudo quanto quélo!... ((Prólogo –3ªCena)

A expressão “bela..belo...belo... tenho tudo quanto quelo” refere-se a uma brincadeira de criança, na verdade conjectura-se que Pederneiras usou a expressão somente para ressaltar a infantilidade do personagem que ao longo da peça cresce equivalendo ao valor da moeda americana no Brasil, sendo que na terceira cena do segundo quadro os compadres já o encontram adulto e bem sucedido, morando na rua Direita.

Não foi encontrada nenhuma referência à possibilidade de haver algum tipo de paródia à poesia de Manuel Bandeira (*Belo belo*) na qual é usada a mesma expressão da cena.<sup>191</sup>

O segundo quadro da peça, *Por ares e ventos*, é curto e acontece no avião rumo ao Rio de Janeiro. O trocadilho alude ao fato da cidade sediar eventos oficiais como a visita do

---

<sup>191</sup> O poema *Belo belo* de Manuel Bandeira é de 1946. Ver: BANDEIRA, Manuel, Poesias. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1955.

rei belga e a Exposição Comemorativa do Centenário da Independência. João faz acrobacias que deixam José e Dólar apavorados.

O terceiro quadro também é breve: a cena ocorre num telhado em que um gato vagabundo faz serenata para uma gata. As quadrinhas dos versos entoados por ele são prontamente respondidas pela gata num desafio paródico. Caracterizando os reaproveitamentos corriqueiros no gênero, no texto de *Berliques e berloques* há cena semelhante na qual os gatos reclamam a fada de telados para seus idílios amorosos.

Além dos compadres outra personagem que circula nas cenas de *Água no bico* é o “Protestante”, misto de militante marxista oriundo das greves que assolavam a cidade e malandro que vive de pequenos ganhos, o Protestante sempre termina suas falas reivindicando a igualdade. Trata-se de um partidário da revolução comunista de Lenin e Trotsky que quando ganha na loteria esquece os antigos ideais para aproveitar a vida de rico.

Esse revolucionário carioca tem cenas cômicas, em uma delas ele reclama com os compadres pela falta de “liberalidade de profissão”. Usando expressões próximas da fala contaminada dos capadócios recolhida no dicionário *Geringonça Carioca* (1946), o Protestante narra as suas aventuras como curandeiro.

Protestante: Ofereci-me para tratar de graça um enfermo doente de crase pelas complicada com prótese paratítica!

José: Paratítica?

Protestante: Prótese proveniente do parati.

Os dois: Ah!

Protestante: Receitei cala-me os manos 20 gramas (mostrando o fígado) Água deste lado 10 gramas, iodireito de soda cáustica, 5 gramas. O doente bebeu a droga e pronto!

João: Ficou pronto para outra.

José: Fresco como uma salada!

Protestante: Qual! Esticou!

João: Logo vi! Com esta drogaria no buxo!...

Protestante: Mas aí é que está o basílio!... Morreu, é verdade, mas morreu curado!... Vou protestar na Praça Pública... A Igualdade acima de tudo!... Está tudo errado!... (sai pela D.) (1ºAto, Cena 3)

O Quadro das Parras (folha de videira) apresenta o pouso dos três no Rio de Janeiro, quando João diz a José que vai apresentá-lo ao Rio nu. Há uma cena de coro feminino com mulheres (presumivelmente) vestidas com parras, referindo-se à moda e a nudez.

Na sequência há uma cena denominada “Mutação da moda”, na qual o sobe e desce do comprimento das roupas é apresentado por uma faixa que atravessa o palco encobrendo um coro feminino. “A faixa eleva-se pouco a pouco deixando ver por baixo pés que dançam. A faixa vai subindo até o tornozelo depois até ao joelho.” Em seguida a faixa desce, mostrando os chapéus, as cabeças, os ombros e o colo; com um efeito simples e eficiente comenta-se com malícia as mudanças da moda.

No quadro *Castelos no ar!*, alusão ao arrasamento do Morro do Castelo, desfilam vários tipos da cidade. A primeira é a Sorteada, uma jovem convocada à junta de alistamento por ter sido confundida com um homem devido a seu nome dubio, Eswiges. Tentando provar que era realmente mulher, a jovem ameaça dar um chilique, porém as autoridades alegam que os almofadinhas (homens efeminados) adotam a mesma tática. Conformada com o destino caipora (sem sorte), ela sai de cena.

Em seguida entra o Almofadinha reclamando do pouco luxo da Festa Veneziana<sup>192</sup>, festividade organizada na enseada de Botafogo e que em outubro de 1921 foi especialmente pomposa, contando com cenários de Angelo Lazzary. A efeméride homenageava o Rei Belga Alberto em visita à cidade; segundo o Almofadinha à tal festa alardeada como muito espetaculosa faltaram “acepipes e condimentos”. A historiadora Claudia de Oliveira observa a presença do Almofadinha nas revistas ilustradas:

Homens que parecessem fugir às regras da masculinidade, na conduta e na indumentária, sugerindo uma certa feminilidade em seus hábitos, eram ferozmente criticados pelas revista em imagens e textos. (...) O “almofada” era visto como o ultimo resquício do dandismo *fin-de siècle*: Almofadas são um luxo de épocas decadentes, escrevia Álvaro Moreira.(OLIVEIRA, 2010: 187)

Claudia de Oliveira (2010: 187-189) ressalta que as relações homossexuais vistas como “indecorosas e doentias” eram conduzidas com muita discrição; no entanto, nas revistas teatrais de Pederneiras tudo é muito corriqueiro. Aliás, os almofadinhas não “sugerem certa feminilidade”, pois são extremamente femininos. Tudo é apresentado com alguma

---

<sup>192</sup> Ver: FAGUNDES, Luciana P. De São Cristóvão para Botafogo: as festas cariocas em homenagens aos reis da Bélgica (1920). *Cadernos de História* (2007: 25-40). Disponível em: [Cadernos de História, 2007 - ichs.ufop.br](http://Cadernos de História, 2007 - ichs.ufop.br).

normalidade, pois os compadres zombam da afetação do tipo, mas sem agressividade. Trata-se de um tipo característico dos anos 1920, presente às crônicas e ao teatro de revista da época e que na dramaturgia de Pederneiras aparece em *Água no Bico* e *Vamos pintar o sete*.

Vejas que graça neste desempenho  
Acatitado, perfumado assim!  
Os invejosos chamam-me epiceno  
Mas levam todos a voar pra mim  
Do tico-tico ao passo saltitante  
O meu andar depressa acostumou-se  
Sou como um tango sem repinicante  
Todo meloso como amêndoa doce  
Ai ai! Mas que formosura  
Sou tal qual um querubim  
Tão cheirosa criatura  
Merece redoma como um serafim. (1ºAto , Cena 2)

A cena que nomeia o quadro traz monges originários do Morro de Santo Antônio e do Morro do Castelo, que lastimam a imperiosa derrubada de sua moradia: “Há quanto tempo, lá do alto do morro... nós damos a felicidade a quem nos procura!.. E agora a Prefeitura quer arrasarrar desarrazoadamente!”

E os compadres comentam:

João

Aqui é assim... há poucas cavadeiras, mas há muitos cavadores, mas francamente este arrasamento é uma crueldade! Antigamente, quando a gente andava de mau sangue, subia aos Barbadinhos sujeitava-se ao tratamento e era... tiro e queda! Acertava logo a mão!

José

E porque não vai o meu amigo ao Prefeito?

1º Barbadinho

Qual! Sua Excelência, agora é todo centenário! Veja o Sr. uma coisa que é ainda para daqui a cem anos!

João

Perdão! É agora para 1922!

2º Barbadinho

O amigo anda muito atrasado! Em 1922, eles festejarão... a conclusão definitiva do programa!  
(1º Ato, Cena 3)

O arrasamento do Morro do Castelo é fruto dos preparativos para a Exposição Comemorativa de Centenário da Independência. Nicolau Sevckenko (2003: 316) considera esse fato como a culminância do projeto regenerador iniciado pelo Bota-abaixo (1904), ressaltando o fato das autoridades não levarem em conta que com a derrubada do Morro do Castelo destruíam-se o marco inicial de fundação da cidade, em local que havia sediado a luta de Estácio de Sá contra os invasores franceses.

No vão deixado pela desaparecimento do morro foram instalados alguns dos pavilhões da grande Exposição Internacional do Centenário. Tudo no mais exuberante estilo eclético cosmopolita. Fechava-se o ciclo da regeneração, o Rio se tornava a imagem viva da “evolução”. (SEVCENKO, 2003: 317)

No entanto, na cena em *Água no Bico*, enquanto os monges do Castelo sofrem com seu desalojamento os do Morro de Santo Antônio celebram como um milagre a manutenção e as melhorias que o Prefeito os promete.

Noutra cena, devido a um acesso de loucura, um homem é escoltado por enfermeiros, sendo a causa de sua insanidade a conta do telefone que “só lhe deixou a camisa”. Ele é conduzido à Praia Vermelha para as mãos de um especialista e o trocadilho na fala de João ilustra a cena: “Então deve preferir um médico hospicialista”<sup>193</sup>. Deste modo fica claro que o telefone, embora incorporado aos novos tempos, mantém-se como artefato da elite.

A cena seguinte apresenta um grupo de coronéis e melindrosas, que estabelecem o seguinte diálogo:

Coronéis: Não se faça de esquivada./Que não está no seu papel

Melindrosas (faceiras): Gentes Meu Deus que maçada!/Me deixe, Coronel----Bis

1º Coronel: Posso aguentar o repuxo,/Terás tudo o que quiseres.

1ª Melindrosa: Um automóvel de luxo/ Já que ora faz meu bem./ Seu pé de alferes.

---

<sup>193</sup> Referencia ao antigo *Hospício Nacional de Alienados*, no bairro da Urca, cujo prédio hoje pertence a UFRJ.

Coronéis: É pra já!

Melindrosas: Pois vá lá/Tu és meu? (1ºAto. Cena 4)

No dicionário *Geringonça carioca* (PEDERNEIRAS, 1946) a expressão “melindrosa” é definida como dengosa, afetada, faceira em exagero. Na verdade, essas características são os mecanismos de poder da mulher que nos anos 1920 já se libertou da austeridade do universo doméstico e ganhou as ruas. Conquistando alguns direitos antes restritos ao universo masculino, a melindrosa circula pela cidade, fuma, e flerta com o sexo oposto tendo como marca de seu poder a capacidade de sedução.

A Melindrosa de J. Carlos encarnou – no desenho – essa mulher ‘envolta em bovarismo’, que ganha às ruas e coloca em prática a nova condição feminina. (...) Como mulher de seu tempo, ela atrai os olhares do público masculino e parece exercer, por prazer, o poder feminino de ter o homem a seus pés. (OLIVEIRA, 2010: 225)

Na história da caricatura o grande consagrado da melindrosa foi J. Carlos, que a popularizou principalmente nas capas da revista *Para todos*. No entanto, Pederneiras também criou algumas melindrosas em suas charges, sendo mais crítico quanto à natureza frívola e libertina da personagem. Verifica-se que em algumas charges o feminismo é identificado à feição fútil das jovens melindrosas. O relevante nessa cena é ver o poderoso coronel totalmente submisso ao poder de sedução da espevitada e moderna melindrosa, outro tipo dos anos 1920 que circula entre o desenho de humor e o teatro de revista.

Pelo primeiro ato dessa peça já é possível perceber uma diferença fundamental entre *Água no Bico* e os textos do caricaturista dos anos 1910: a rara aparição de personagens alegóricos. Além dos fantásticos barrigudos da Epitaçolandia, os únicos personagens alegóricos em cena são o Dólar e a Patativa (uma passarinha que comenta alguns quadros).

As cenas aqui são criadas por curtos diálogos entre tipos urbanos como a Melindrosa e o Almofadinha ou por personagens reais, como os Barbadinhos do Morro do Castelo. Os diálogos continuam desembocando nos trocadilhos e duplos sentidos, mas a cena joga mais com as possibilidades de ser impulsionada pela interação dos personagens.

A Apoteose do primeiro ato intitula-se “A degolação dos inocentes” e é concebida através de uma cena de teatro de bonecos. Usando no título a referência à imagem bíblica,<sup>194</sup> é criada uma cena na qual faz-se uma paródia a uma prática da política da Primeira República. O termo degola designa um tipo de manipulação das eleições por parte das lideranças oligárquicas, que funcionava tanto na capital como no interior. Além de manusearem o processo eleitoral pelo voto aberto, as lideranças políticas também usavam uma Comissão Verificadora de Poderes que reconhecia, pelos currículos dos candidatos, quem poderia ser eleito ou não, impedindo assim a formação de novas lideranças na Câmara e no Senado.<sup>195</sup>A cena é apresentada da seguinte maneira:

João: Isso é dos livros. A degolação dos inocentes!

(A Cena representa dois palácios em caricatura. Um tem escrito SEM NADA, o outro CÂMARA ESCURA. As figurinhas passam para entrarem em um ou outro dos palácios abaixando as cabecinhas para fugirem das mãos sustentando facções que existem em cada uma das entradas. A orquestra faz variações sobre o motivo das 3 ratas) (1ºAto. Cena 4)

Na sequência dois bonecos são degolados, e a cena termina fazendo referência à peça *Meu boi morreu*.

José: Autor! Autor!.. À cena o autor!

João: Cale a boca! Olha agora aquele... (música do boi morreu)

José: Também degolado!... Que pena!...

João: Não faz mal, não... Manda buscar outro ó maninha.

Os dois: Lá no Piauí...

Valendo-se do sentido literal da palavra degola e usando o recurso do teatro de bonecos, os autores criam uma imagem engenhosa para parodiar o artificioso jogo de poder da República. A imagem revela uma forma original de apropriação de recursos metalinguísticos, pois o teatro de bonecos apresentado no palco é assistido por todos,

---

<sup>194</sup> Evangelho de Mateus (Mateus 2:16-18).Passagem na qual Herodes manda sacrificar os meninos da região temendo que entre eles estivesse seu sucessor.

<sup>195</sup> Davalle, Regina. *Federalismo, política dos governadores, eleições e fraudes eleitorais na República Velha*. Méis: história & cultura 2.4 (2011).p 237. Disponível em : <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/viewArticle/1134>.

incluindo os personagens da peça que comentam tudo com ironia. Trata-se de uma imagem que condensa significados, criando uma espécie de charge animada.

A referência a *Meu boi morreu* completa a metalinguagem da cena. Na coluna *Palcos e Telas* do *Jornal do Brasil*, publicado em 17 de junho de 1921 o jornalista elogia a inventividade do quadro.

O primeiro quadro do segundo ato, intitulado “Cheirava-te!”, acontece numa Perfumaria. Usando o recurso cômico do travestimento, João veste-se de mulher para atrair o epitaçolano José para a perfumaria. Eles são atendidos por uma Madame, que os apresenta as novidades da moda: os perfumes *Neval* e *Extrato de Versalhes em porcelana de Sévres*.

Atestando a influência da música norte-americana, há uma cena com uma barulhenta “orquestra americana” composta de matracas, cornetas de tintureiro, lata de querosene, caixa de charuto, comprovando que nesse momento ritmos como o *foxtrot* transformavam-se em símbolo da música moderna.

No quadro “Beco dos aflitos” o assunto é a carestia. As feiras livres, comércio de bens primários que se regularizava em algumas áreas da cidade na década de 1920<sup>196</sup> eram encaradas como alternativa aos altos preços do comércio regular. A figura central da cena é uma moça que vem de uma feira livre. O dispositivo cômico da cena é o seu linguajar: ela se julga culta e inteligente, mas diz ignorâncias aos borbotões. Trata-se de um estereótipo da mulher ignorante que anseia usar a forma elevada da língua, mas que confunde tudo. O recurso cômico aqui empregado é o que Vladimir Propp (1992, 178) chama de “alogismo”, que consiste em expor a ignorância de um personagem. Usando a instabilidade da língua no intercâmbio entre norma culta e a fala das ruas os autores apresentam os pequenos absurdos da “fala difícil” da personagem.

Vindo da feira livre a Moça encontra os compadres e faz propaganda das boas compras que fez.

Moça: Ah! Eu cá não quero mais efetuar as minhas acusações noutra parte! Na feira encontro tudo! Ah! (poética) Até encontrei lá aquele a quem uni a insistência da minha vida pelos laços do matrimônio!

José: Um marido?!

---

<sup>196</sup>Referências em *O País* 8 de fevereiro de 1920. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: [HeDdhttp://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=178691\\_05&PagFis=484](http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=178691_05&PagFis=484)

João: A tradução deve ser essa!

Moça: Justificavelmente! Um marido! É que eu gosto sempre de falar mestiforicamente! Mostra-se mais a inciência dos conhecimentos que se tem!

João: E vão ver que o marido saiu mais barato que cá fora!

Moça: E que marido! Um homem... Ainda muito jovêl e bem adequeado...Tem o tircinio da vida, é remurgado e ácido ao trabalho!

João : E como arranjou esse anfiológico amancebado?

Moça: Quanto estava a apreçar um leitão!

João: Ué! Pois o leitão já é bicho tão apressado e a sra. queria apressar ele mais?

Moça: O sr. é um ingnorante! Apreçar é o gestic de inzecutar a interjeição do preço de qualquer objetivo que não pissue no frontespicio da frente, o numare da quantia por cuja aliás a gente quer saber. Percebeu?

João: Eu? Patavina!

José: Eu cá também estou a nadar!

Ainda na mesma cena ela deixa cair um lenço.

João: Bravo! (a moça deixou cair o lenço, João apanha) Vamos a ver como se chamará este fenômeno! (lendo) Idem! Ué! A senhora se chama Idem?

Moça: Isto é o dicumento proibitório da minha estrução! Comprei uma dúzia de lenços de 12 lenços e mandei bordejar em um deles a minha iniciativa que é um Ó-Ógenia... E nos outros mandei botar idem – para não estar a repetir...

José: Pois senhores! Eu estou pasmo! (Cena 8, 2ºAto)

A cena é finalizada com a genial Ógenia cantando um trecho de uma música cujos versos lembram o samba de Noel Rosa *O que vier eu Traço* de 1930.

Circumcisfláutica e repimponética

Sou mesmo esdrúxula e talvez mirífica

Pareço às vezes ser peripatética

Mas sou apenas espiculundrifica!

Começo línguas e mais engramática

Coisa difícil e algum tanto exótica

Se sou no todo assim algo esquipática

Tenho contudo qualquer outra coisa gótica (sai cumprimentando) (Cena 8, 2ºAto)

Na sequencia, entra o personagem Fragoso, que procura uma farmácia de plantão no domingo onde possa comprar medicamentos para sua esposa prestes a dar à luz. Ele vai em busca de uma drogaria no longínquo bairro de Jacarepaguá com uma imensa receita ministrada pelo médico.

Fragoso: Vai custar um dinheirão! Talvez importe em mais que toda a minha despesa do mês!  
Ora a minha vida!

João: Pois você arranja uma receita maior que a despesa e ainda se queixa? (Cena 9, 2ºAto)

Vê-se, portanto que as pequenas cenas da peça funcionam como motivo para acionar os trocadilhos, mas já apresentam narrativas com início meio e fim, sendo portanto diferentes das lacônicas cenas ilustrativas que predominavam em *Berliques*.

Contudo, as cenas seguintes já remetem a colagem de referencias apresentadas na peça de 1907, pois apresentam uma série de personagens alegóricos representando a Festa do Centenário: O Programa, o Foguete, o Galhardete, a Lanterna, a Bandeirinha, o Coreto e a Alvorada. Num rápido entra e sai eles se apresentam como fragmentos de referências ao Centenário, em breves ilustrações do tema. A cena é finalizada com a decepção dos compadres com o evento:

João: Isso tudo cheira a rapé.

José: Bandeirinhas, lanternas, coreto e mais nada? (Cena 9, 2ºAto)

A apoteose final representa uma intriga envolvendo a *Revista da Semana*. Na cena a personagem alegórica Intriga maldiz a amizade entre Brasil e Portugal, sendo prontamente desencorajada pelos compadres que na cena final saúdam o bom relacionamento entre as 2 nações:

União (entra solene e recital):

Uma intriga, voraz, por processos serôdios,

Quis acender o mal entre dois corações,

Esperando talvez que explodissem os ódios

Que existirão jamais entre duas nações!

Sangue do mesmo sangue heroico e varonil  
Em nossas veias corre e pulsa fraternal  
O coração é um só! Palpita no Brasil  
Com o mesmo vigor que pulsa em Portugal!

E assim, para exaltar esse amor verdadeiro,  
Os chefes das nações em um rasgo gentil,  
Em breve abençoarão, sob o céu brasileiro  
Os dois povos irmãos: Portugal e Brasil! (apoteose)

Segundo matéria da Revista da Semana de 5 de fevereiro de 1921, um jornal humorístico não especificado criara uma intriga na qual afirmava-se que a *Revista da Semana* defendia a Monarquia. Na verdade, esse foi um momento em que o governo Republicano suspendeu o banimento que havia sido imposto à família real com a proclamação da República em 1889 e propôs que os restos mortais de D. Pedro II e de sua esposa Thereza Cristina viessem a ser depositados em terras brasileiras.

Criou-se uma solenidade para a chegada dos despojos dos ex-monarcas, que contou com intenso apelo popular. Os esquifes conduzidos em carruagens à catedral do Rio de Janeiro foram aplaudidos por todas as ruas por onde passaram, comprovando que a população conservava afinidade em relação à família real. Contudo, segundo artigo da *Revista da Semana*, apesar de toda demonstrações de apreço em relação aos monarcas não houve um movimento que reivindicasse um retorno à monarquia, nem algum tipo de estímulo a isso.

Contudo, fica claro que Pederneiras e Praxedes valem-se da popularidade das manifestações para atribuírem um tom popular à sua apoteose.

Na fortuna crítica sobre a montagem foram encontradas duas críticas, sendo uma favorável na *Revista da Semana* e outra desfavorável no *Jornal do Brasil*. O texto da coluna *Palcos e Telas* do *Jornal do Brasil*, publicado em 17 de junho de 1921<sup>197</sup>, desaprova principalmente o elenco da montagem que segundo o crítico não compreendeu as sutilezas propostas pelos autores. Segundo o jornalista, a “fantasia

---

<sup>197</sup> *Jornal do Brasil*, Palcos e telas, 17 de junho de 1921. Hemeroteca Digital Brasileira. Acervo CPDOC. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_03&PagFis=28048](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_03&PagFis=28048)

irônico-grotesca com caráter de charge” do quadro da Epitaçolandia não foi compreendida pelo elenco, que tomou a imagem a sério. Na verdade a cena joga com uma falta de lógica, pois invertendo o sentido do que seria esperado os epitaçolanos reclamam de seus políticos honestos e de senhorios benevolentes com seus inquilinos e da polícia compreensiva com os protestantes. Trata-se da inversão, recurso de comicidade muito presente no teatro e no desenho cômico.

O crítico já afinado com um padrão francês, também reclama dos desarmônicos e mal ensaiados coros femininos. Segundo o jornalista, excetuando-se Brandão Sobrinho (que estaria muito bem como João), o elenco mostrava-se fraco, prejudicando sobremaneira o desempenho do texto. Por outro lado, a coluna ressalta a jocosa e inventiva cena da degola e o bom desempenho da cena do casal de gatos no telhado. Contudo, apesar da crítica desfavorável, em outras matérias da mesma coluna propagandeia-se a boa qualidade da peça referindo-se às casas cheias.

A crítica favorável da *Revista da Semana* destaca o ritmo vivaz do espetáculo e o espírito crítico dos autores.

Água no bico é uma revista nos bons moldes antigos, com o seu prologo, o desenvolvimento lógico de seus episódios, a divisão e equilíbrio dos diálogos e números musicais, e a melhor orientação do espírito trocista, um pouco cáustico às vezes, nunca perverso ou injurioso. Os autores glosaram a capricho os assuntos mais importantes ou palpitantes da época: a derrubada dos morros, a atualidade política parlamentar das festas do Centenário, as feiras livres, a amizade luso-brasileira, etc, etc. Todos esses motivos inspiraram aos dois humoristas cenas de garrido efeito decorativo ou trechos de diálogos da graça mais vivaz. O público não cessava de rir – e com razão..<sup>198</sup>

O ritmo da cena é bem veloz, havendo mutações entre os atos e em alguns quadros indicados por mudanças de cenário. Num recurso metalinguístico, o Protestante diz em sua primeira cena: “E enquanto a mutação vai-se operando/ Serviço que não pode ser ligeiro/ Acho bom que vão todos procurando/ Onde está o dinheiro?” (1ºAto, Cena 2). Na cena da degola é o compadre João que chama pela mutação, fazendo entrar em cena o teatro de bonecos.

Uma diferença fundamental e básica que separa *Água no bico* de *Berliques* é o tamanho do texto, pois nos anos vinte o teatro não comportava mais longos espetáculos; o ritmo

---

<sup>198</sup> *Revista da Semana* 25 /06. 1921. Coluna Semana Theatral Hemeroteca digital brasileira. BN. Disponível em : [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx=030015\\_04&PagFis=8496](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx=030015_04&PagFis=8496)

da vida moderna, o cinema e o teatro por sessões demandavam espetáculos mais ligeiros em todos os sentidos.

O texto de *Água no bico* difere dos textos da década anterior por ser menos ilustrado e mais dialogado, talvez pela influência de Praxedes ou talvez pela orientação do caricaturista para a cena da comédia. A imensa quantidade de personagens alegóricos de *Berliques* contrapõe-se aos tipos modernos como o Protestante, o Almofadinha e as Melindrosa.

Depois de *Água no bico*, Pederneiras aventurou-se pela comédia com o texto *O Chá de sabugueiro*, que estreou em maio de 1922 no Teatro Trianon, resultando num sucesso de crítica e bilheteria. O elenco contou com a habilidade de nomes como Procópio Ferreira, Abigail Maia, Apolônia Pinto, Graziela Dinis, João Lino e Palmerim Silva.

O texto de *Água no bico* prenunciava um impulso para comédia, na sequencia a exitosa montagem de comédia *Chá de Sabugueiro* correspondeu às expectativas do público e Pederneiras provou que podia expandir sua verve cômica para um novo gênero, como se lê em crítica da *Revista da Semana*:

O senhor Raul Pederneiras, homem de letras, homem de ciência, homem de arte e homem de espírito, pôs um pouco de tudo isso, mas sobretudo, com é de ver do último elemento na peça que com tão brilhante êxito subiu à cena do Trianom. No *Chá de Sabugueiro*, triunfam naturalmente, sobre todos os outros, os dotes do humorista, que há quatro ou cinco lustros, com a pena e lápis, sem interrupção e sem fadiga, faz sorrir deliciosamente o público carioca, e o que ele realmente fez nesta peça, foi animar e ilustrar de diálogos as sua famosas “Cenas da Vida Carioca”.

(...) O *Chá de Sabugueiro* não é, pois, uma peça de enredo nem de situações de efeito. É uma sucessão de quadros ou, antes, de conjuntos caricaturais. E nos diálogos, sobretudo no ultimo ato, há tal abundancia de detalhes alegres, de ditos engraçados que continuamente a sala ri e nenhum espectador sairá do Trianom sem ir intimamente agradecido ao autor que tanto o divertiu e agraciou.<sup>199</sup>

O enredo narra a preparação e o malogro da festa de bodas de prata de um casal do bairro de São Cristóvão, num dia de enchente no Rio de Janeiro. Mas o que vale reter desse material é o fato, comprovado pela descrição do jornalista, de que Pederneiras se mantém fiel ao fragmento e a ligeireza, mesmo na concepção de um gênero onde a intriga, o enredo e as situações importam. Como atenta o crítico a grande atração do

---

<sup>199</sup> *Revista da Semana*. 22/05/1922. BN. Hemeroteca digital brasileira. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909\\_02&PagFis=2604](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_02&PagFis=2604)

*Chá de Sabugueiro* do caricaturista não é o enredo ou situações de efeito, mas a sucessão de quadros animados e ilustrados por ditos espirituoso.



Figura 60 Revista da Semana, 22/05/1922. Hemeroteca digital brasileira.<sup>200</sup>

#### 4.8 Vamos pintar o sete

Mais de um ano após a estreia de *Água no bico* (17 de junho 1921) e alguns meses após *Chá de Sabugueiro*, Pederneras faz outra revista teatral, dessa vez sem um parceiro de texto, mas contando com o auxílio do experiente músico Assis Pacheco, com quem já concebera *O Esfolado* (1903) e a mágica *A Rainha da noite* (1904), uma espécie de paródia da *Flauta Mágica* sobre cuja encenação não foram encontradas referências.

<sup>200</sup>Hemeroteca digital brasileira: Revista da Semana 22/05/1922 Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909\\_02&PagFis=2598](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_02&PagFis=2598).

O contexto de *Vamos pintar o sete* já foi transformado, pois a peça estreou em 9 de novembro de 1922, portanto 6 dias antes da posse de presidente Artur Bernardes, que governou quase que inteiramente sob o regime de estado de sítio, devido aos conflitos iniciados após o episódio de “Os 18 do Forte”.

Na cidade do Rio de Janeiro seguiam acontecendo as comemorações da Exposição Internacional, cujo encerramento só ocorreria em julho de 1923; em São Paulo a Semana de 22 lança as bases para repensar a cultura brasileira.

A busca permanente do novo, acrescida à questão da identidade nacional, deflagrou em São Paulo, um dos movimentos mais significativos do pensamento brasileiro: a Semana de Arte Moderna. Esses fatos se refletiram na revista como via de duas mãos, contaminado e deixando-se contaminar pelas novas posturas e pensamentos nacionalistas.<sup>201</sup>

Vale mencionar que a preocupação com a identidade nacional já inquietava os caricaturistas desde o mencionado concurso da *Fon-fon!* sobre o tipo nacional. Contudo, a historiadora Laura Nery (2000:214) pressupõe que *Vamos pintar o sete* foi construída com algum tipo de deboche relativo à Semana de 22, não sendo encontrado no texto nenhum indício que comprove a tese; no entanto, o texto recolhido do Acervo da censura do Arquivo Nacional encontra-se incompleto.

Como já foi mencionado, o universo do teatro de revista já havia sido abalado pela passagem da companhia francesa Ba-ta-clan, cuja influência já faz diferença na montagem de *Vamos pintar o sete*, acerca da qual o pesquisador Salvyano Cavalcanti Paiva assim se refere:

Mas a 9 de novembro uma revista de Raul Pederneiras, com música de Assis Pacheco, estreou no São José atraindo um público ávido; *Vamos Pintar o Sete*. Ávido menos pelo título malicioso e promissor de que pela influência palpável que nela se fazia sentir, em termos de produção, das apresentações da Ba-ta-clan. O texto de Raul Pederneiras expelia um humor fino, jamais apelava para baixos instintos. O público sabia disto, confiava nos dotes recitativos e mímicos de Alfredo Silva, Pepita de Abreu, Celeste Reis, Ítala Ferreira, Henriqueta Briebe, J. Figueiredo, Edmundo Maia, Leticia Flora, Belmira Brasil – enfim, elenco da casa. O que despertou interesse e os elogios da crítica foi a remodelação do teatro, que reabriu modernizado, adaptado aos novos tempos; e algumas audácias cenográficas inspiradas pelas meninas de Madame Rasini. Assim, adotou-se o nu, e Pepita de Abreu exibiu sua bela plástica até então oculta; os efeitos de luz suplantaram o que até ali se fizera nos palcos do Rio. A revista ficou em cartaz até 6 de dezembro (PAIVA, 1991:223).

---

<sup>201</sup> FARIA João Roberto. (dir.) *História do Teatro Brasileiro: Das Origens ao Teatro Profissional da Primeira Metade do Século XX*. São Paulo: Ed Perspectiva, 2012. vol.p 442.

Portanto, fica claro que Pederneiras tentou se inserir na nova estética, impulsionada pelo Ba-ta-clan, que passa a dominar os palcos brasileiros a partir de 1922. Contudo, essa adaptação não parece ter rendido frutos, pois após *Vamos Pintar o Sete* o humorista vai aos poucos abandonando os palcos do teatro de revista, só os retomando em mais duas e intercaladas montagens de êxito regular, sendo a primeira *Meu Pedaco* (1931), criada em parceria com Aparício Torelly (o “Barão de Itararé”) a segunda *Sinal de Alarme* (1942), fruto de uma encomenda realizada ao caricaturista pela atriz e vedete Araci Cortes.

Mencionando a montagem da revista *Lá Vai Bala!*, de Rego Barros e J, Praxedes, Salvyano Cavalcanti de Paiva (1991: 224) acrescenta nova informação acerca da encenação de *Vamos Pintar o Sete*, revelando que o elenco da Companhia do Teatro São José ainda não se reformulara como aconteceu na arquitetura. Como atesta Paiva, a cena da peça não foi tão atraente quanto à remodelação do teatro, mas foi bem aceita pela crítica::

E as coristas de “pernas de caniço de cegonhas” ou “suportes de elefantes”, cheias de pelos e manchas, que desiludiam o cronista Mario Nunes ao ver *Vamos Pintar o Sete*, a produção de *Lá Vai Bala!* corrigiu a exibição desastrosa anterior. (PAIVA, 1991, p.224)

Em artigo da *Revista da Semana* de 18 de novembro 1922, um jornalista faz uma apreciação acenando algumas questões importantes acerca do excessivo uso do trocadilho.

O São Jose remodelado, remoçado, retocado a capricho. Iniciou a sua nova temporada com uma revista do Sr. Raul Pederneiras.

As revistas desse senhor sem serem as que mais agradam do ponto de vista quantitativo, interessam excepcionalmente a parte mais educada do público, pela sua graça elegante, o seu bom gosto, a sua distinção. A nota principal dos diálogos que o brilhante compõe com tanta ligeireza e alegria é o trocadilho ou a *peu près*. O Senhor Raul fez-se nesse gênero uma verdadeira especialidade. Os *calembours* jorram da sua pena naturalmente, espontaneamente: e dir-se-ia que, às vezes, a tendência é mais forte que a reflexão e que embora ele queira deixar de fazer aqueles jogos de palavras, não pode!

Com esse elemento, que o grosso público nem sempre apreende mas, em todo caso “apanha” com frequência o bastante para rir quase sem interrupção; com alguns leves epigramas algumas ironias suaves e um larga dose de fantasia conseguiu o Sr Raul encher dois atos que de tão agradáveis parecem curtos e, uma vez terminados dão vontade de pedir mais.<sup>202</sup>

---

<sup>202</sup> *Revista da Semana* 18/ 11/1922. BN . Hemeroteca digital brasileira. Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909\\_02&PagFis=995](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_02&PagFis=995)

Deste modo, compreende-se o porquê de Carlos Drumond de Andrade lembrar-se de Pederneiras mais pelos *jeu de mots* do que pela caricatura, pois esse é o impulso principal dos diálogos pedernerianos. E como diz a crítica são tantos que, muitas vezes passam despercebidos pelas plateias.

*Vamos Pintar o Sete* tem particularidades que a distinguem de *Água no bico*. Um primeiro sintoma da mudança é a ausência do compadre, anunciada na folha de rosto da peça, na qual, abaixo do título, é apresentada a estrutura da cena: “revista em 2 atos, sete quadros e duas apoteoses” seguida da referência: “sem política e sem compadres”.

Na cena de *Berliques e berloques* o compadre Braz apresentava a fala : “Revista sem compadre é jantar sem palitos, sobremesa sem queijo...” ( Cena 4 do 1º ato). Em *Vamos Pintar o Sete* a mudança é apresentada pelo coro do primeiro quadro, que canta a estrofe: “Uma revista sem compadre,/ É novidade que ataranta/ A quem quiser fazer figura/ Entre escritores de topete!”. (1º Ato, Quadro I: *Trapos e farrapos*)

Enquanto *Água no bico* seguia o esquema tradicional herdado da revista de ano com fio condutor entre quadros, a estrutura de *Vamos pintar o sete* é fragmentada, funcionando como uma espécie de colagem de pequenas situações e ideias, ilustrando a expressão “vamos pintar o sete”, cujo significado é bastante genérico.

Walter Lima Torres chama atenção que no lugar dos compadres agora entram os chefes de quadros que sem costurarem a revista exercem a antiga função do compadre.<sup>203</sup>

Veneziano usa a expressão “revista de virar a página”<sup>204</sup> para o novo formato no qual a separação entre quadros se dá por meio de mutações .

No texto encontrado restavam 5 quadros dos 7 originais indicados na folha de rosto, sendo o último incompleto. A cena conta com 84 personagens, um número bem maior do que *Água no bico*, que possuía 56.

No dicionário *Geringonça Carioca* (PEDERNEIRAS,1946) a expressão “pintar” significa divertir-se, pandegar, exceder-se. Ainda no mesmo opúsculo a expressão

---

<sup>203</sup> TORRES, Walter In Faria e Guinsburg 2012:449.

<sup>204</sup> VENEZIANO IN: Faria e Guinsburg 2012;:440.

desdobra-se em: Pintar a manta, o sete, o padre, a saracura e o caneco, significando dar-se a travessuras, a excessos.

Verifica-se aqui outro exemplo do uso de expressão popular, uma espécie de adágio como os usados em *Berliques e berloques* e *Água no bico*. Na verdade trata-se de um tipo de expressão que se presta a incorporações de trocadilhos e duplos sentido.

Comparada com o texto anterior essa nova revista é menos agressiva, pois o caricaturista abandona às alusões diretas às personagens da política para ater-se aos hábitos, vícios e as modas do carioca. No primeiro quadro da peça, *Trapos e Farrapos*, o caricaturista usa o recurso da metalinguagem, apresentando um grupo de rapazes que, procurando soluções “para a sua pindaíba”, conjecturam a hipótese de abrir um jornal: “O Trapo, órgão oficial dos esfarrapados perpétuos. Que tal? Se não morrer do mal de 7 números...” (1º Ato, Quadro; Trapos e farrapos, 1ª cena). Como o projeto não vinga, propõe-se então a criação de uma revista, porém esse ideia também não entusiasma. Finalmente, chega-se a um consenso que o melhor opção é a criação de uma revista teatral.

A cena é recheada de trocadilhos e a ideia da metalinguagem é corriqueira, pois trata-se de um recurso tradicional no teatro de revista sendo inclusive já utilizado por Pederneiras em *Berliques e berloques*. Porém nesse caso o enredo apresenta o teatro de revista como um dispositivo alternativo ao trabalho na imprensa, sendo inclusive atentado como melhor opção econômica para o salvamento do grupo de farrapos. Desse modo, com atesta Fernando Mencarelli (1992:165-170), a feição jornalística da revista e seu potencial de tablado de discussões é referenciado nesse primeiro quadro.

Mas, a novidade desse quadro é um coro feminino formado por letras que ilustram o diálogo dos rapazes, criando um de jogo de soletrar, uma espécie de palavras cruzadas ao vivo. Representado as letras A, P, T, O e R, as moças enfileiram-se, formando as palavra proferidas pelos rapazes, como trapo, rapto, aptor, prato, porta, topar, tropa. A imagem do coro de letras, além do comprovar o fluxo de um recurso lúdico do jornal para a cena revisteira, demonstrando o vínculo do caricaturista com a folha impressa, também pode ser lida como indício da estética bataclânica, pois se vale do coro coreografado de mulheres como um atraente recurso cenográfico para o espetáculo.

O segundo quadro apresenta uma cena de rua cujo título é *Beco da novidades*. O personagem que funciona como “chefe de quadro” é o mordedor, o termo designa pessoa que vive de pedir dinheiro<sup>205</sup>; trata-se de uma recorrência, pois na cena de *Berliques e berloques* também havia um mordedor. Ao longo do quadro ele repete diversas vezes o seu bordão de pedinte: “Há três quinze dias que não mordo. Poderia me adiantar algum ?” (1º Ato, Quadro II, Cena 1).

Os primeiros personagens a contracenarem com o mordedor são três almofadinhas: o Manicura, o Pedicura e o Massagista. O diálogo que se estabelece entre o Mordedor e a trinca é malicioso e cheio de trocadilhos. Há frases do manicura como: “Não tenho mãos a medir.” E outras do pedicura como: “Eu também , como pedicura, ando cheio de dedos.”

Com acontece em *Água no bico* a dúvida sexualidade desses personagens descritos como “exagerados” é assumida em frases como: “Ai com franqueza, que esta beleza, tem natural explicação. Sou masculino, por natureza. Sou feminino, por vocação.”

As cenas exibem vários personagens representativos do jogo, indo de jogos ilícitos aos mais ingênuos. O primeiro a entrar é o Xadrez, que se apresenta: “Não sou o Xadrez xilim. Sou o Xadrez, o jogo da inteligência, o jogo aristocrático para o servir.” (1º Ato, Quadro II, Cena 2). Ele reclama da Batota (jogatina ilícita) que grassa nas ruas por estar “licenciosa e licenciada”. Esta entra em cena reclamando: “Que tem você com a minha vida? Sou Batota e tenho muita honra nisso, ouviu? Pago impostos, pago licenças e posso funcionar a vontade do corpo.” (1º Ato, Quadro II, Cena 2). Na sequência ela canta:

Na giga-joga da vida  
O jogo as cartas vai dar,  
Pois a batota querida  
Vive sempre a palpitar!  
Quem puxa a orelha da sorte  
Neste mundo de ilusão,  
Nunca despreza a batota

---

<sup>205</sup> Verbetes presente ao dicionário. PEDERNEIRAS, Raul, *Geringonça carioca*; verbetes para um dicionário de gírias. Rio de Janeiro: F Briguet e Cia, 1946.

Por ser do jogo a paixão! (1º Ato, Quadro II, Cena 2).

No texto de *O Bilontra* de Artur Azevedo de 1886 já havia uma personagem como a Batota, tratava-se da Jogatina, filha do Jogo e da Ociosidade que em sua primeira cena também dialogava com o distinto Xadrez. Portanto, a Jogatina, agora nomeada de Batota, continuava sendo um personagem presente à vida da cidade. Por mais que a República tentasse impor uma ordem civilizada, o universo da desordem o do desvio continuava aparecer.

A Batota convoca companheiros como o coringa e um coro de naipes, que exaltam o fato de estar na legalidade:

BATOTA:

Esta vida de capricho  
tomar a sério é lorota  
esconde o jogo do bicho  
e ostenta livre a batota.

CORINGA:

Do Bangu à Botafogo  
Sempre livre reinarei  
E posso entrar com meu jogo  
Graças ao jogo da lei!

Contudo, chega um fiscal para reprimir a turma e impor a nova lei:

FISCAL: Suspendam o Sungagá! Nem mais uma nota!

TODOS: Oh!

BATOTA: Protesto. Estou dentro da lei!

FISC: Isso foi ontem. A lei foi revogada.

CORINGA: Ora essa! Então não se pode mais fazer uma parada?

FISC.: Podem fazer uma disparada, e quanto mais depressa, melhor!

BAT.: Uma cartada falsa! (1º Ato, Quadro II, Cena 2)

Verifica-se o uso do trocadilho e uma breve alusão ao episódio das “cartas falsas” atribuídas ao presidente Artur Bernardes. Finalizando a cena a ficha de consolação canta:

Talvez um remédio caiba

A tudo que se deseja

Jogar sem que ninguém saiba,

Jogar sem que ninguém veja (1º Ato, Quadro II, Cena 2)

E a Batota diz ao fiscal que voltará a vida antiga: “Vamos brincar de esconde-esconde. E ele responde: “ Isso, isso, mas lá longe!”. Em capítulo anterior foi apresentada uma charge com a imagem da jogatina desafiando o chefe de polícia sob o olhar irônico do guarda. Como mencionado, o enquadramento e o figurino da charge podem ter sido reproduzidos nesta cena. Ainda no mesmo quadro entram os jogos inocentes: o Bilboquê, o Pião e a Carrapeta.

O Bilboquê é representado por uma bela jovem que ensina ao Mordedor a técnica do brinquedo. A cena presta-se a duplos sentidos maliciosos, como na fala do Mordedor: “Ah! O Bilboquê... é meio pau, mas tem passado gerações de enfiada”.

Referindo-se ao embate entre tradição e modernidade o autor expõe imagens como a disputa entre o cinto e o suspensório cuja cena também é recheada de trocadilhos como o da frase “Sinto muita honra em ser cinto, fique sabendo.”

Na sequência entra o mordedor que anuncia as personagens seguintes que são três gaiolas; Gaiola Cantante, Gaiola Catrapilante e Gaiola Dourada. Elas se apresentam e convocam o mordedor a escolher uma delas:

Gaiola Cantante: Sou a gaiola adorada/onde canta o passarinho/A saudade do seu ninho/na fanfarra da alvorada.

Gaiola Catrapilante: Eu sou a gaiola segura/ sem susto chegue-se a mim,/ para ver a gostosura/ as delícias de xilim!

Gaiola Dourada: Sou de tijolo vermelho/ de um aspecto singular/ dentro de mim o Conselho/ vai dar muito o que falar! ( 1º Ato, Quadro II, Cena 3)

Aqui é encontrada a primeira amostra de uma já referida característica de Pederneiras em charges de página inteira. Trata-se de um modo de apresentar ideias em fragmentos, estabelecendo um jogo de significado entre imagens e palavras. A palavra gaiola é utilizada para apresentar três imagens: uma gaiola comum, uma cadeia e o prédio do Conselho Municipal da Prefeitura<sup>206</sup> que estava sendo construído. As gaiolas apresentam-se de forma lacônica e rapidamente perdem a função em cena, funcionando como uma breve ilustração do tema.

O uso de trocadilhos é uma constante :

GAIOLA CATRAP. Comigo ninguém canta nem se encanta.

MORD: Passe de largo. De todas as gaiolas esta talvez não agrade.

G. CATRAP: Não há grade?

MORD: Quero dizer, há grade, mas não agrada... Agora esta (aponta a de outro) a gaiola dourada é o suco... só pra quem está lá dentro! ( Quadro II, Cena 3)

Ainda no 1º Ato há uma cena em que a Academia Brasileira de Letras é personagem na qual é feita a paródia de um concurso literário. Os personagens são a Academia e os quatro premiados do concurso.

O primeiro colocado saúda Mme Academia e lê um trecho da poesia que o premiou. :

A cabôca mais fermosa  
do sertão nos cafundó,  
tem a pele tão cheirosa  
como um prato de xodó.  
Quando ela passa vaidosa  
mostrando seus mocotó  
a gente grita babosa:  
- Bonita como ela só!  
Sua voz melodiosa,  
tal e quá o curió,  
põe toda a gente nervosa

---

<sup>206</sup> O prédio localizado na Cinelândia, conhecido como Palácio Pedro Ernesto, sedia a Câmara Municipal do Rio de Janeiro.

como as perna do socó! ( Quadro II Cena 4)

“Que bonito!” diz Mme Academia.

Na sequencia começa uma discussão acerca do que seja um verso e a explicação é dada pelo 3º colocado:

3º PREM.: É uma frase do mesmo tamanho da outra que tem no fim uma rima igual. (olham uns para os outros indagando se está certo e voltam-se para a Academia)

ACAD: Pode ser. Talvez. Quem sabe? Dê um exemplo.

3º PREM.: É tão fácil! (mostrando um papel ele lê) “Fazia tanto vento” Esta frase vai de ponta a ponta nesta linha, agora a outra frase vai em letra mais miúda para ficar do mesmo tamanho.(lê)“Fazia tanto vento”que até chegava a apagar as velas da procissão do Santíssimo Sacramento”

OS OUTROS (à Acad.); Isso é verso?

ACAD: .Parece... Tem uns ares...

3º PREM: .É verso, sim senhores, não estão vendo logo? São do mesmo tamanho e têm rima.

( Quadro II Cena 4)

A rima e o tamanho da letra são fundamentais na retórica desse poeta. A paródia esboça o já mencionado mal estar que havia entre os humoristas e a Academia Brasileira de Letras. Poucos colegas de geração de Pederneiras foram aceitos pela instituição que foi, portanto, alvo de muitas críticas e chacotas do grupo, bastando lembrar a já citada coluna *Novo Dicionário* publicada na revista *Fon- fon!* em 1907.

A cena seguinte narra a aventura de um toureiro amador mencionando o fato das touradas estarem proibidas no Rio de Janeiro, mas ainda permitidas em Niterói. O hábito das arenas comprova a influencia da cultura portuguesa no Brasil Imperial agora proibida na capital da República.

A última cena do 1º Ato que conduz à apoteose apresenta a personagem alegórica A Humanidade, que aparece sem cabeça, assustando a Mordedor apavorado; ela reclama da guerra e da política internacional cantando:

Não sei por que cruel fatalidade

O mundo inteiro acomete

E contra a humanidade

Viva a pintar o sete!

Da guerra que se foi, já não se fala,  
Mas vivo bem pior em plena luz!  
Parece que a cabala  
Faz tudo andar atrás!  
Política... interesses... convenções  
Balelas de uma liga das nações...  
Na Europa todos contendem  
Gritam muito e não se entendem,  
Na grande, colossal complicação!  
E desse enorme, estúpido barulho  
A Humanidade no embrulho  
Perde a cabeça, perde a razão!

MORD.: Se a humanidade assim, sem cabeça, fala pelas tripas de Judas, imaginem se tivesse a marmitta dos pensamentos! Onde é que você perdeu a cabeça?

HUMAN: Sei lá! Desta vez parece que levei mesmo em cheio na cabeça! E não encontro uma para remédio. (1ºAto, Quadro II Cena 6)

A Humanidade pede auxílio ao mordedor para encontrar uma cabeça que sirva. Entram, portanto as seguintes cabeças: Cabeça de Prego, Cabeça de Vento, Cabeça de Avelã e Cabeça do Casal.

Mas A Humanidade canta:

A sorte que talvez se esqueça  
De que perdi a cabeça!  
Mas não quero, nesta vida,  
Tanta cabeça perdida! (1ºAto, Quadro II Cena 6)

Na sequência entra a Cabeçada que diz: “Nenhuma te pode servir... A que te convém, minha cara, é a clássica, a crônica, a eterna cabeça de turco. (aparece a cabeça no corpo da Humanidade)”.

E a apoteose é assim descrita pela rubrica:

(Uma grande cabeça de turco, simbolizando o povo, munhecas e martelos colossais, em todos os sentidos, malham sobre a própria cabeça., que se achata a cada choque. Nas munhecas e nos

malhos letreiros: impostos, taxas, ônus, prebendas, política, encrencas, etc. Música de cena)  
(1ºAto, Quadro II Cena 6)

A expressão “Cabeça de Turco” significa o que carrega as culpas, uma espécie de bode expiatório<sup>207</sup>. Por sua vez a expressão malhar remete ao periódico *O Malho* no qual Pederneiras trabalhou desde o início da carreira. O símbolo da revista apresenta um ferreiro forjando o metal com martelo e bigorna, sendo que a expressão “malhar” usada na publicação designa criticar, zombar.

Ainda verificando a ligação do desenho com a cena, merece ser mencionada uma charge cuja autoria não é de Pederneiras, mas de Calixto Cordeiro publicada na revista *Don Quixote* de 17 de dezembro de 1919. Nela o caricaturista realiza uma autocaricatura na qual inclui Pederneiras, na cena a dupla é torturada por diabos, sendo Calixto malhado por martelos, como a cabeça da peça *Vamos Pintar o Sete* e Pederneiras esticado por um mecanismo de roldanas. O título da charge é “O Inferno de D’Antes - círculo de nossos amigos” e a legenda : “Dos tropecadilhos por castigo, ficou Raul na estica como aspargo, e Calixto achatado como figo.”

---

<sup>207</sup> Lodi, Ariane, and Marilei Amadeu-Sabino. "Análise de Expressões Idiomáticas italianas com as lexias capo e testa e seu correspondente cabeça, em língua portuguesa." *Revista Linguagem & Ensino* 17.2 (2014).Disponível em: <http://www.rle.ucpel.tche.br/index.php/rle/article/view/1084> A expressão nasce do fato dos turcos lutarem muito para constituir o Império Otomano sendo conhecidos como fortes e resistentes às investidas dos adversários.

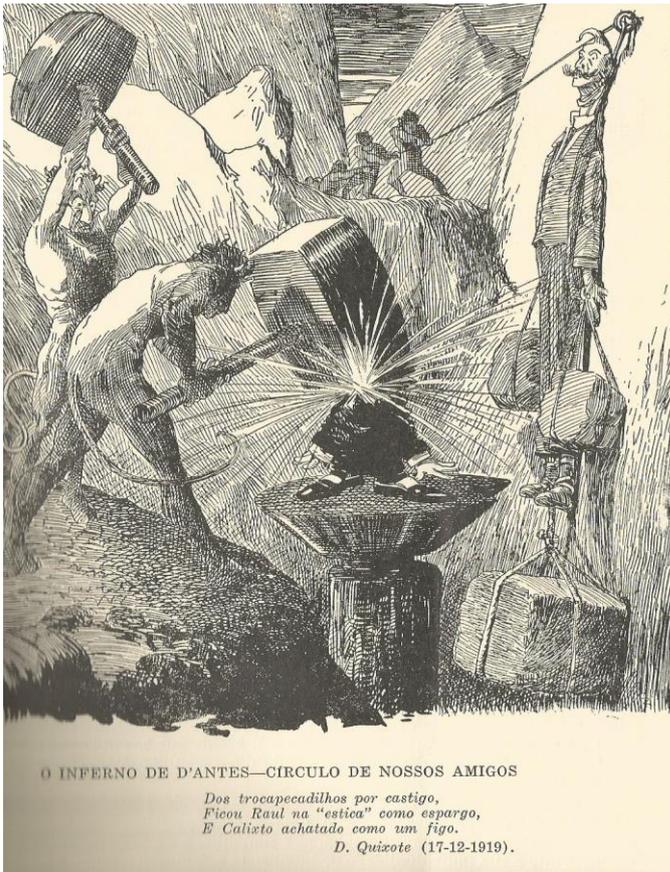
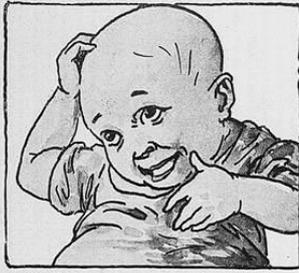


Figura 61 D. Quixote 17. 12-1919. (LIMA , HERMAN, 1963,VOL 3,p1023)

É essa imagem da cabeça malhada que o caricaturista parece ter levado à cena. Outro exemplo do intercâmbio entre página e palco é a charge de 28 de agosto de 1926 na qual Pederneiras transpõe para a página a imagem das cabeças apresentadas na peça. Nos fragmentos, partindo da palavra cabeça, o autor cria uma colagem de referências ao jogo entre palavra e imagem. No título ele incorpora o trocadilho: “A Cabeça diz tudo: estudo de cabeça”.

# A CABEÇA BIZ-TUBO

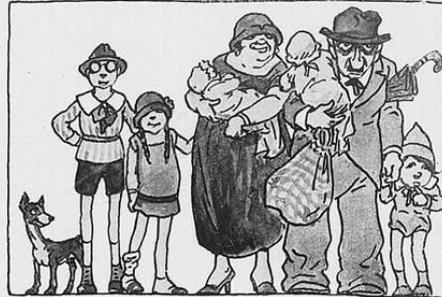
ESTUDO DE CABEÇA.



Cabeça grande



Grande cabeça



Cabeça de casal



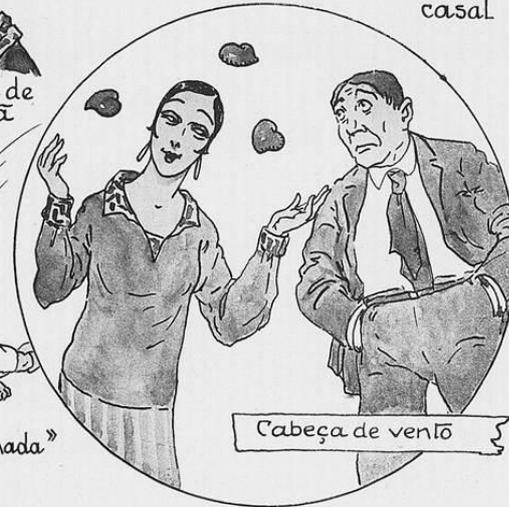
Cabeça perdida



Cabeça de avelã



“Cabeça inchada”



Cabeça de vento



Cabeça de prego



Cabeça de Turco



Cabeça ôca



Cabeça tonta ...

Figura 62 Revista de Semana. 21/09/1926 BN. Hemeroteca Digital Brasileira<sup>208</sup>

<sup>208</sup> Disponível em:  
[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909\\_02&PagFis=12226Charg](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_02&PagFis=12226Charg)

Portanto, mais uma vez o caricaturista se vale um procedimento formal muito presente em sua obra: tomar um tema ou palavra e criar com ela uma composição de instantes, fragmentos que referenciam o tema, mas não necessariamente encadeiam ações numa sequência narrativa.

Verifica-se, portanto que o caricaturista aproveita a cena revisteira para levar ao palco imagens e esquemas formais do desenho, assim como faz o caminho inverso, aproveitando imagens da cena na criação de seus desenhos, caracterizando assim uma carreira construída no fluxo das duas formas de expressão.

Analisando esse 1º Ato fica claro que aqui Pederneiras retoma os procedimentos usados em *Berliques e berloques*, pois ao contrário do que aconteceu em *Água no bico* nesta cena predominam os personagens alegóricos que para serem compreendidos precisam ser explicados ou apresentados, como é o caso da humanidade e das gaiolas.

O primeiro quadro do 2º Ato é intitulado *As Cavações*<sup>209</sup> e tem como “chefe de quadro” outro personagem recorrente nas cenas “pederneirianas” o Belchior (vendedor de velharias), que diferente do que se passava na cena de *Berliques e berloques* não está vendendo coisa alguma, mas sim passeando pela cidade com a família, a esposa D. Crescência e o filho Juca.

A primeira cena do quadro “Cavações”<sup>210</sup> apresenta picaretas e enxadas numa leitura literal da palavra aludindo à derrubada do Morro do Castelo, executada para a Exposição do Centenário.

Apontando o choque entre modernidade e tradição há uma cena na qual o Belchior e dois professores de dança reclamam da impessoalidade e da agressividade das danças modernas; o primeiro lamenta a falta de cerimônia dos dançarinos, expondo uma posição preconceituosa que Pederneiras também apresenta na charge *Decadência da Cultura* do álbum *Cenas de Vida Carioca* de 1924.

Onde está a delicadeza de outrora? Antigamente o cavalheiro dava o braço à cavalheira (executa o que diz)e dançavam com todo o respeito...(dança uma valsa com toda a delicadeza) e no fim o cavalheiro levava a dama pelo braço ao seu lugar.(executa) Agora é isso... (entra um par dançando foxtrote, exageradamente).O cavalheiro pega a dama como quem leva um embrulho

---

<sup>209</sup> Luta pela vida, ganho. Segundo *Gerigonça Carioca*, cavar significa lutar pela vida, tentar a sorte. PEDERNEIRAS,1946: 21

pra casa; gruda-se com goma arábica e no fim...(o par separa-se bruscamente e sai cada um para seu lado) Vai cada um pra seu lado sem mais cerimônia. Isso não é sério... isso é uma falta de consideração! Protesto. (2º Ato 1ºQuadro, Cena 2)



Figura 63. *Cenas da Vida Carioca*, 1924. ABI.

Numa alusão ao presidente Epitácio Pessoa, há uma cena em que Belchior condecora um Maestro com a “grã cruz de cavalheiro do rinoceronte”. Ele hesita em receber a comenda, mas o Belchior o encoraja.

1º Maestro: Mas não é proibido?

Belchior : Qual! O Congresso abriu o cofre das graças; agora é à vontade do corpo. Vai ser dilúvio de crachás e penduricalhos. Veja só. (entram crachás e penduricalhos, seguidos de comendas, cruces, crachás, etc.)

E os Crachás e Penduricalhos contam em coro: “Lá foi se embora o preconceito/ e ao peito volta exibição com esplendor./ Seja de reis, do papa ninguém escapa./ Quem não quer ser comendador.” ( 2º Ato 1ºQuadro, Cena 4).

A cena alude ao Presidente Epitácio Pessoa que após receber medalhas e comendas do rei belga passa a usá-las nas cerimônias oficiais, reabilitando o gosto e o respeito pelo adorno nos trajes presidenciais.<sup>211</sup> Pederneiras abusa dos trocadilhos no do diálogo:

Crachá: Agora não chegamos para as encomendas.

Penduricalho: Nem para as comendas. Cruzes! Vamos nos pendurar. .” (2º Ato 1º Quadro, Cena 4).

Os diálogos dos membros da família do Belchior, D. Crescência e Cazuza, também são recheados de trocadilhos. Reclamando da falta de dinheiro para o jantar, o Belchior propõe a mulher que se faça uma visita ao Sezefredo: “Hoje o Sezefredo dá almoço ajantarado, vamos lá fazer uma visita, assim como quem não quer nada.” No entanto, antes da saída da família, este e suas filhas Nonoca e Zizica aparecem intencionando visitar os Belchior. Na hora de tomar o bonde o Belchior se desvencilha dizendo: “Livra! Olhem que espiga! Íamos buscar lá e saímos tosquiados!”

Entre os trocadilhos da cena alguns são mais espirituosos, como o diálogo entre D. Crescência e as filhas de Sezefredo:

NONOCA (a Bel.): Como tem passado, senhor Belchior?

BELC: Assim, assim! Um pouco passado.

ZIZICA: É mesmo!

CAZUZA: Mamãe, quero água!

NONOCA (a D. Cresc.): E a sra. d. Ex-Crescencia, como vai?

CRESC: Vou indo como posso; e se não vou mais depressa é porque me trocam o nome.

ZIZICA: É mesmo!

CAZUZA: Mamãe, quero água!

SEZEF: Cuidado, Nonoca. Aumentaste um ex na d. Crescencia.

ZIZICA: É mesmo!

CAZUZA: Mamãe, quero água!

NONOCA: Que é que tem? É isso mesmo. Ex-crescencia... agora Mme. Belchior!

---

<sup>211</sup> Visando a diferenciação em relação à estética do impeador os primeiros presidentes da República abolem o uso de comendas e medalhas em trajes oficiais. Contudo, Epitácio Pessoa retoma o uso desse tipo adorno após ser presenteado com comendas e medalhas pelo rei Eduardo da Belgica. Ver LUSTOSA, Isabel *Histórias de Presidentes: a República no Catete*. Ed Agir: Rio de Janeiro. 2008. p 45.

BELC: É mesmo! (2º Ato 1ºQuadro, Cena 7).

Observa-se que as cenas do Belchior e família são mais dialogadas criando algumas narrativas, porém é tudo muito breve e condicionado ao nó acústico do trocadilho.

Permeando a cena da família Belchior há uma outra na qual o caricaturista procede da mesma forma da cena do quadro anterior com a imagem da cabeça. Nesse quadro o tema explorado é a Pancada. Primeiramente entra Juca Pancada fazendo referência à moda do futebol; em seguida o personagem anuncia a Pancada de Cego (cantada por um Jagunço) e Pancada de Amor, entrando então as três pancadinhas de estilo: Melindrosa, Almofadinha e *Nouveau riche*.

MELIND: Ao pagode decidida /quem pode com a minha vida?

ALMOF: Eu gosto de fruta rara/ somente de meia cara.

N. RIC: Eu gosto dar a nota/ marchando na maciota. (2º Ato 1ºQuadro, Cena 6)

A última imagem é a do Pancadão, gíria representando o concurso de Beleza da *Revista da Semana*, realizado pelo Jornal *A Noite* em conjunto com o outro periódico.

*A Noite com a Revista da Semana*

ajuntam dia a dia votos mil

para eleição da deusa soberana,

como mulher mais bela do Brasil. ( 2º Ato 1ºQuadro, Cena 6)

Embora a rubrica não especifique a cena, esta deve ter exibido um desfile de mulheres bonitas.

Deste modo, num desfile de referências o caricaturista retoma o recurso de apropriação de um tema pela palavra criando uma colagem de alusões. Assim, segue fragmentando a já fragmentada fórmula do teatro de revista por meio dessas efêmeras imagens cuja função é ilustrar ou resignificar o sentido de uma palavra. Vale advertir o fato, já mencionado, desta retórica não encadear uma narrativa, não reivindicando portanto do espectador qualquer conhecimento prévio que o impeça de fruir a cena na brevidade do instante. Nesse sentido, são imagens que caracterizam a ideia da revista como espetáculo de variedades.

O Quadro seguinte, *No Consultório*, expõe uma sequência de consultas ao médico dentro das quais a “pindaíba” do Belchior e a bolinite aguda<sup>212</sup> de duas jovens apaixonadas por cinema são tratadas como sintomas da vida moderna. Tomando a “prontidão”<sup>213</sup> do Belchior e o assanhamento das jovens como moléstias criam-se espíritos duplos sentidos.

MÉD: Hein? Então não come a horas certas?

BELC: Como sim senhor, uma vez por dia, à meia-noite.

MÉD: Qual é o seu prato predileto?

BELC: Saudades frias do jejum da véspera... ( 2º Ato 2ºQuadro, Cena 3).

Encena-se um chiste de deslocamento no qual o paciente quer saber se viverá mais 50 anos. Verificando que o mesmo não fuma, não bebe, não ama e não joga, o médico pergunta: “Então para que quer viver mais 50 anos?”. Ainda passam pelo consultório um distraído que engole o dinheiro da consulta no lugar de uma cápsula, o Quidan<sup>214</sup> que vem pedir um emprego ao Doutor, um grupo de velhotas com intenção de rejuvenescer para o Concurso de Beleza da *Revista da Semana*.

A cena termina usando a imagem de uma personagem alegórica para apresentar a falta de mão de obra na agricultura. A personagem misteriosa usa uma capa comprida cobrindo todo o corpo, causando temor e apreensão no médico e seu ajudante, que a examinam usando um biombo para se proteger; quando a mulher se move, eles tiram-lhe a capa e verificam atônitos que ela não tem braços, o que ocasiona a pergunta:

DOUTOR: Mas quem é você?

MULHER (tranquila): Não vê logo que eu sou a lavoura?<sup>215</sup> (2º Ato 2ºQuadro, Cena 8)

O terceiro e último quadro presente à cópia da Divisão de Censura Arquivo Nacional foi encontrado incompleto. Nessa cena tudo se refere ao número sete, inclusive o cenário que é concebido por “Setes de todos os estilos”.

Em crônica de João do Rio na *Gazeta de Notícias* de 29 de setembro de 1907, o personagem Barão de Belfort<sup>216</sup> diz: “Há 7 pecados mortais, 7 maravilhas no mundo, as

---

<sup>212</sup> Referência ao assédio nos cinemas pelo bolinas.

<sup>213</sup> Termo que designa falta de dinheiro.

<sup>214</sup> PEDERNEIRAS, Raul. *Geringonça carioca*: verbetes para um dicionário da gíria. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do “Jornal do Brasil”, 1922. BRUZUNDANGA – Tipo sem mérito. Quidam.

<sup>215</sup> Referência à retomada da imigração de mão de obra para as lavouras de café após a interrupção do movimento migratório durante a 1ª Guerra. Fausto, Boris. *História do Brasil*. Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

7 idades do homem, os 7 sábios da Grécia, as 7 pragas do Egito ...O Rio tem 7 prazeres: o bicho, o maxixe, os *vissi d'arte*, os meetings da oposição, a policia, a propaganda. A Europa curva-se ante o Brasil, e os cinematógrafos.”

É possível que o quadro de *Vamos pintar o sete* tenha sido construído fazendo alguma citação a esse texto de João do Rio, o que, no entanto, não pode ser verificado, uma vez que o mesmo está incompleto.

O personagem que protagoniza as cenas funciona como um chefe de quadro, o Sábio que se apresenta como um dos Setes Sábios Gregos <sup>217</sup> e cumprimenta o público recitando<sup>218</sup>:

Sou da Grécia um dos sete sábios  
que afirmavam, com todo topete,  
– dos algarismos conhecidos  
está na ponta sempre o sete.

Sete meses são o mais que bastante  
para vir um mortal a nascer,  
aos 7 anos a boca do infante  
outros dentes ganhou... para morder

Sete anos Jacob foi arara<sup>219</sup>,  
mas 7 anos depois arremete,  
e conquista um pedaço de cara  
com quem, hoje, feliz, pinta o sete.

A semana tem só 7 dias  
e o azar que nas coisas se mete,  
põe no jogo das cartas vadias  
muita sorte no número sete. (a alguém da plateia)

Você mesmo, que está caladinho,  
que em funduras fatais não se mete,  
vá, confesse que, às vezes, sozinho,  
pinta o sete, meu bem, pinta o sete. (2º Ato, 3º Quadro, Cena 1)

Aqui o Sábio faz uma alusão ao arrasamento do Morro do Castelo, dizendo: “Castelos no ar, quero dizer: castelos no mar... Não fica pedra sobre pedra... Arreda que lá vem

---

<sup>216</sup> Um *dandy* muito frequente nas crônicas de João do Rio.

<sup>217</sup> Rocha, Zeferino. "O desejo na Grécia Arcaica." Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental(1999).[http://www.psicopatologiasfundamental.org/uploads/files/revistas/volume02/n4/o\\_des\\_ejo\\_na\\_grecia\\_arcaica.pdf](http://www.psicopatologiasfundamental.org/uploads/files/revistas/volume02/n4/o_des_ejo_na_grecia_arcaica.pdf), p 13. Platão elege no Diálogo Protágoras sete homens representativos da sabedoria grega: Tales de Mileto, Pítaco de Mitelene, Bias de Priene, Sólon de Atenas, Cleobulo de Lindos, Míson de Queneia e Quílon de Lacedemónia.

<sup>218</sup> *Gazeta de Notícias* de 29/9/1907 apud: SUSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

<sup>219</sup> Referência ao poema de Camões.

pedra!”. E entram as sete pedras: pedra de toque; pedra de amolar; pedra preciosa; pedra no sapato; pedra falsa e pedra de rua e 1ª pedra.

Elas se apresentam em breves coplas, entremeadas por alguns comentários do Sábio. A 1ª Pedra canta: “Sou a primeira pedra coruscante,/num alicerce ou numa opinião,/a sustentar um prédio edificante,/a derrubar uma reputação...” E a Pedra de toque<sup>220</sup> responde: “Sou a pedra de toque consagrada/ de dizer a verdade tenho o dom,/ por mim se vai à noite condenada,/ por mim posso mostrar tudo que é bom”. Na sequência entram a Pedra no sapato, a Pedra Preciosa e a Pedra Falsa. Finalmente, a apresentação da Pedra de Rua é triste: “(...) No meu viver tristonho e inconsciente/ pisada aqui... jogada ali... de novo/ volto a rolar indiferentemente/ como se fosse o coração do povo!...” A cena se completa com um trocadilho autorreferente. O Sábio, comovido com a Pedra de rua, diz: “Isso comove um frade de pedra. Vão saindo, senão fico empederneiras, quero dizer, empedernido”.

Temos, pois aqui novamente o procedimento formal empregado nas cenas das Gaiolas, das Pancadas e das Cabeças. O tema da pedra é aqui apresentado por sete ligeiras imagens que num jogo resinificam o sentido literal do vocábulo. Portanto, a partir da palavra “pedra”, Pederneiras cria uma colagem ilustrativa na qual a apresenta no seu sentido literal, acrescido de mais seis outras alternativas de significação para a palavra.

Foi encontrada uma charge publicada de 3 de maio de 1902 do periódico *Tagarela*<sup>221</sup>, na qual o caricaturista joga com o sentido da palavra pedra, ironizando posturas e fatos relativos aos presidentes da República: o Marechal Deodoro com uma pedra no sapato, Floriano Peixoto com uma energia de pedra, Prudente de Moraes que possuía uma pedra na bexiga, Campos Sales com o quarto minguante e a pedra do Sylvestre e finalmente Rodrigues Alves com um sono de pedra.

---

<sup>220</sup> Mineral escuro usado para testar metais preciosos.

<sup>221</sup> Hemeroteca digital brasileira. N, disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709689&PagFis=76>

# LÁ VAE PEDRA! (A Emilio de Menezes)

Em como se prova que a Republica ainda está na idade da pedra, embora muitos fallem contra, com quatro pedras na mão:



O primeiro presidente tinha a pedra no sapato.



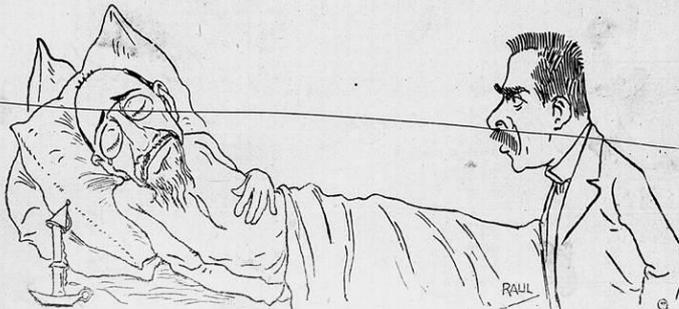
O segundo tinha uma energia de pedra.



O terceiro tinha a pedra na bexiga.



O quarto (minguante) tem a pedra do Sylvestre.



E até o futuro presidente tem um somno de pedra...

Desenho de Raul.



Curas as yspodpiais nervosas,  
 > silbenas em geral, sendo um  
 > tonicos mais poterosos;  
 > Com dos melhores medicamento  
 > athenia intestinal,  
 > veri-beri, e  
 > athenia dos orgaos sexuales  
 > Marapuana é planta indigena  
 > valiar poteroso do Catubá,  
 > rheumatismo chronicco.  
 > nemia chlorose,  
 > Verda do fuido nervoso.  
 > Com dos melhores tonicos nerv  
 > athenia digestiva,  
 > athenia das seculinas,  
 > mais util preparação

**CONTRA A NEURAST**  
 Os mais valiosos attestados proveo o  
 mento.—Encontra-se em todas as Droge

Deposito: MARIAN REA  
 135. Rua Sete de Sete  
 ANDRADE e TORUMM

**CASA LAMBERT, Rua Nova do Ou**  
 Machinas para impressão (de H. M  
 pretes e de cores de CH. LORLÉ, LUX,  
 siação de FOUCHER & C — Typos de T  
 PLETENET — etc. — Massas para  
 para jornales e outras, em  
 encardimento. — Accesorios para  
 Motores a gaz, petroleo, gazol  
 terial de electricidade, diques, lamp  
 carvões, etc. Sertimento e deposito ger  
 artes graphicas.

A casa mais importante neste gene  
 Para ornamentos, pires, nichos, i  
 ções praticas do pessoal, dirigise a E.  
 reço telegraphico TERIAM  
 RIO.

Figura 64 Tagarela 3/05/1902. BN. Hemeroteca digital brasileira.

A cena prossegue com a entrada do Arco-íris cantando a beleza das sete cores, uma das sete pragas, os sete pregos (aludindo à cautela)

E ainda entram os personagens urbanos como o jogo do bicho e o Mafuá, a festa suburbana de barraquinhas que agrada aos rapazolas, o Vício e a Virtude, talvez aqui numa referência aos sete prazeres do Rio de Janeiro da citada crônica de João do Rio.

A última personagem do trecho do texto encontrado é uma feminista, personagem da qual lamentavelmente só restou o primeiro diálogo, sendo esse um tema que o caricaturista explora com alguma frequência em suas charges, nas quais demonstra preconceito em relação movimento feminista. A Feminista de *Vamos Pintar o Sete* é uma funcionária pública cheia de sobrenomes que vem reivindicar uma licença ao Sábio:

FEMIN.(com uma pasta): Pois eu sou dona Gabriela Teixeira Semicupio das Chagas Brumixama e Silva.

SÁBIO: 7 nomes! Muito prazer em conhecer essa gente toda.

FEMIN: Esta gente toda é o meu nome. Sou subdiretora da Contabilidade da sessão dos aposentados.

SÁBIO: Ah! É funcionária pública.

FEMIN: E tenho funcionado bem. Venho requerer alguns meses de licença, para tratar de meu casamento ( 2º Ato, 3º Quadro cena 6).

Ele propõe 7 meses, mas ela quer 9. Nesse trecho a folha já está rasgada e os outros quadros se perderam.

O diálogo curto já deixa transparecer o tom pejorativo com o qual Pederneiras visualiza o movimento feminista evidenciando uma postura comum entre os homens da época.<sup>222</sup>

Esse último quadro tem um tom fantasioso, criando alegorias jocosas sobre o tema da peça, mas como está incompleto não há como saber como seria seu desenvolvimento, uma vez que a entrada da feminista, um personagem típico dos anos 1920, já pode ser um indicio que a cena sofreria mudanças.

Em relação às peças anteriores, *Vamos Pintar o Sete* é mais próxima de *Berliques* do que *Água no bico*, pois a quantidade de personagens, sobretudo os alegóricos, remete aos quadros ilustrados da revista do ano de 1907. Embora em embalagem mais concisa,

---

<sup>222</sup> REIS, Angela. Cinira Polonio, *a divette carioca*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001. A autora traça um panorama do movimento feminista no século XIX, assinalando as fortes reações às iniciativas das mulheres por mais espaço na sociedade.

o panorama que a peça de 1922 cria é tão caleidoscópico quanto o de *Berliques e berloques*.

A propaganda da peça na *Revista da Semana* corrobora com as referências apresentadas por Salvyano Cavalcanti de Paiva, segundo as quais a remodelação do Teatro São José gerara mais interesse do público do que a montagem da revista.



Figura 65 Revista da Semna18/11/1922. 223

Vale mencionar que em 1930 Pederneiras concebeu a revista *Femina*, de apenas um ato, levada aos palcos pela Companhia de Margarida Max no Teatro Cassino. Há poucas notícias sobre a montagem, mas o título fornece indícios de que o tema era o feminismo, pois esse era um momento em que o feminismo se fortalecia.

#### 4.9. Sinal de Alarme

Segundo Roberto Ruiz (1984: 182) a peça *Sinal de Alarme* de 1942 é fruto de um convite de Aracy Cortes a Pederneiras com quem a atriz já havia trabalhado na revista *Meu Pedaco* (1031), escrita em parceria com Aparício Torelly, o Barão de Itararé, diretor do combativo jornal *A Manhã*.

No meio jornalístico a estreia de *Meu Pedaco* gerou forte expectativa, por tratar-se de uma obra de dois humoristas famosíssimos nas páginas impressas; contudo a montagem não correspondeu ao esperado. Mesmo o jornalista Mario Nunes, que escreveu a crítica mais suave em relação à estreia da peça, não deixou de apontar elementos desabonadores como “A revista é, em verdade, uma série de anedotas, ditos espirituosos, que ontem não tiveram o realce necessário, pelas incertezas da representação, naturais em uma première”<sup>224</sup>

Os poucos comentários positivos eram dirigidos a um eletrizante maxixe dançado por Araci e Pedro Rios, pois a encenação de *Meu Pedaco* resultou num fiasco. Não valeram a experiência de Pederneiras nem a famosa verve humorística de Torelly. Embora, fosse bem cuidada, tendo a vedete Aracy Cortes como atração e música de Henrique Vogeler, autor do sucesso *Linda Flor*, a peça decepcionou os autores e o público, mantendo-se só dez dias em cartaz. (PAIVA: 1991: 488)

Não restou um exemplar do texto que ajudasse a entender tão inesperado fracasso. Contudo, a atriz e vedete Aracy Cortes, mais de dez anos após o fiasco de *Meu Pedaco* ainda confiava no talento de Pederneiras, pois o convida para escrever uma nova revista.

---

<sup>224</sup> Mario Nunes em *Jornal do Brasil* 25 de junho de 1931. Apud FIGUEIREDO, Claudio. *Entre sem bater: a vida de Aparicio Torelly, o Barão de Itararé*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012. p. 168.

A cidade, o país e o teatro haviam mudado muito desde a montagem de *Vamos Pintar o Sete*. A Europa está em Guerra, os países do chamado Eixo (Alemanha, Japão e Itália), capitaneados por Hitler, tentam expandir o poderio fascista, invadindo territórios alheios. Em 1941 o Japão ataca a base militar norte-americana de Pearl Harbor, no Havaí, o que leva o presidente americano Franklin Delano Roosevelt a entrar no conflito. O Brasil vivia sob o período ditatorial do Estado Novo de Getúlio Vargas. Em 1942 é realizada em Petrópolis uma Conferência Interamericana, cujo objetivo era aprovar o rompimento imediato das relações diplomáticas com os países do Eixo. O Brasil segue essa determinação e firma um acordo com os Estados Unidos, pelo qual o governo norte-americano se comprometia a financiar a construção da primeira siderúrgica brasileira em troca da permissão para a instalação de bases militares no Nordeste.

Os americanos introduzem a Coca-Cola e a revista *Seleções* do Reader Digest no Brasil. Submarinos americanos torpedeiam vários navios mercantes brasileiros matando tripulantes e passageiros em nossas águas costeiras. A 4 de julho, manifestação popular antifascista, dirigida pela União Nacional de Estudantes, leva a demissão pró-forma dos fascistas mais notórios do governo, menos os militares. Comícios exigem que o Brasil declare guerra ao Eixo.(PAIVA, 1991: 481)

Depois de romper relações diplomáticas com o Eixo, o governo brasileiro, que se mantivera neutro no início do conflito internacional, declara em 1942 estado de guerra aos países agora inimigos devido ao citado torpedeamento de navios brasileiros por submarinos alemães no Oceano Atlântico. No ano subsequente, Vargas cria a Força Expedicionária Brasileira, cujos primeiros contingentes só foram lutar na Europa em julho de 1944.

No Rio de Janeiro o racionamento de gasolina e gêneros alimentícios mudava a rotina do carioca. Surgiam os carros movidos a gasogênio.(PAIVA, 1991:481)

O teatro brasileiro começava a se modernizar com grupos amadores e universitários. O ano de 1938 viu nascerem as iniciativas de grupos como o Teatro do Estudante, criado por Paschoal Carlos Magno e Os Comediantes, fundado por Brutus Pedreira, Tomás Santa Rosa e Luiza Barreto Leite. (PRADO, 1988: 40)

O teatro de revista carioca ia surgir o reinado do empresário Walter Pinto, que administrou o Teatro Recreio por vinte anos (1940 -1960); com ele a revista incorpora à cena uma estética feérica e espetacular próxima ao luxo da Broadway.

*Sinal de Alarme* é uma revista bem mais curta que as anteriores: a peça tem 57 laudas, enquanto o texto incompleto de *Vamos Pintar o Sete* tem 80, *Agua no Bico* 82 e *Berliques e berloques* 134.

Em *Sinal de Alarme* há 4 cenas compostas de uma única fala ou uma música. A forma é fragmentada, sem encadeamento entre os quadros, exatamente nos moldes do que acontecia em *Vamos Pintar o Sete*.

Contudo, o personagem Capitalista funciona como compadre, pois aparece em quase todos os quadros, ficando de fora apenas nos quadros *O Circo* e *Bonde Errado*. Vale advertir que o personagem não é um defensor da doutrina de Adam Smith; na verdade, adota esse apelido para fugir da mesmice de ser sempre o carioca em todas as revista. “Resolvi portanto passar a ser capitalista porque nasci na capital federal”.

Embora o Capitalista esteja na maioria das cenas, estas podem ser lidas de forma independente pois não há encadeamento entre elas. A mudança de quadros é realizada por mutações nas quais o cenário é transformado, sendo que em três delas há números de cortina. Portanto, *Sinal da Alarme*, estruturada em dois atos com 19 curtíssimos quadros e com 54 personagens, enquadra-se na expressão espetáculo de “virar página”. (VENEZIANO, 2012:440).

Como é comum nas revistas é criado um painel de assuntos sobre a cidade e o país, sendo o a guerra o assunto mais importante, mas no panorama revisteiro entram assuntos prosaicos como a pinta no rosto, o circo e as frutas da estação.

O pesquisador Salvyano Cavalcante Paiva apresenta o seguinte histórico sobre a montagem:

A última revista de Aracy Cortes no Carlos Gomes em 1942 chamou-se *Sinal de Alarme*, original do veterano Raul Pederneiras, música de J. Cristobal. A atriz e empresária da mesma forma havia feito com Mesquitinha para peça anterior, contratou e creditou como astro principal o comediante e cantor Januário de Oliveira, cedido pelo Cassino Atlântico. Os dois atos e vinte quadros de Raul – catadrático de direito, caricaturista célebre e conferencista admirado-, eram excelentes, mas de um formato francamente ultrapassado. Basta mencionar a desatualização linguística do autor ao crismar um esquete supostamente ferino, sardônico, de “favela *smart*”. Provavelmente aproveitado do seu baú de ossos, pois o vocábulo anglo americano *smart* esteve em voga na década de vinte. Como o público boiava sem entender a picardia, uma semana depois o quadro passou a se chamar “Favela Grã-fina”, a palavra final, hoje em desuso,

significando na década de 40 o que significara *smart* – elegante, sofisticada... O prólogo *Sinalefas*, era o mais bem imaginado. Bons o *Bonde errado*, *Homem Insatisfeito*, *Gente de Circo* e *Salada de Frutas*. A apoteose “Ouro Negro” coroava o desejo de o Brasil descobrir e explorar seu Petróleo – ideia subversiva para a ditadura e pelas quais sofreram cadeia os intentais Monteiro Lobato e Oscar Cordeiro. Um conjunto instrumental e vocal “Os Namorados da Lua” acentuava o toque de brasilidade da peça que permaneceu um mês em cartaz. ((PAIVA, 1991:488-489).

É interessante perceber que o texto não deixa de enaltecer o dramaturgo, mas explicita o fato da verve pederneiriana pertencer a outro tempo. Como foi apresentado em capítulo anterior, Pederneiras foi um estudioso das gírias, sendo justamente um erro no uso destas que converteu-se em sintoma de seu anacronismo. Vinte anos após *Vamos Pintar o Sete*, o elegante não era mais *smart*, o capoeira não era mais o valentão e a mulher já votava e trabalhava.

Contudo, Cavalcanti reconhece que há bons quadros na revista, como também pontua a ousadia da apoteose enaltecendo a ideia do petróleo brasileiro em tempos de ditadura. No entanto, na cópia recolhida na biblioteca da SBAT a referencia à apoteose Ouro Negro finaliza o primeiro ato, mas a cena não consta no texto. É possível que a peça tenha sido censurada, pois a apoteose final, denominada *Uma larga Visão*, apresenta a imagem premonitória da Companhia Siderúrgica de Volta Redonda, que entrará em funcionamento em 1946.

No texto citado, Paiva (1991) também atenta que a peça manteve-se um mês em cartaz, arrecadando uma bilheteria pouco significativa, mas sem repetir o ruidoso fiasco de *Meu Pedaco*. Após vinte anos fora do palco era difícil para Pederneiras concorrer com textos como *Fora do eixo* (que aludia à guerra), de Luiz Iglezias e Freire Junior, que completou 150 apresentações em 1942.

O primeiro quadro *Sinalização* é bem característico do estilo do autor: um Sinalheiro apresenta ao Capitalista a linguagem dos sinais. É apresentada uma sequência de personagens alegóricos, sendo os primeiros os sinais do trânsito: o Sinal fechado e Sinal aberto. Na sequência entra a dupla dos sinais de nascença: o Sinal de cabelo (peludo na ponta do queixo) e a Pinta (referência à moda das pintas no rosto). Mais adiante entra um turco representando o Sinal de prestação. Faz-se menção ao mal sinal da Cruz Gomada, que é a suástica nazista. Finalmente entram sinais mais sérios, como da Cruz: “Lenho sagrado que simboliza a Fé, aliada à Esperança e à Caridade!”; por fim, apresenta-se o Sinal de Alarme, simbolizando o alerta contra a tirania.

Sinal de alarma! Em guarda o mundo inteiro  
Contra o feroz tirano interesseiro  
Unido e forte o povo brasileiro  
Sabe mostrar ao Mundo o seu valor  
Sinal de alarma. E todos à porfia  
Contra a voraz e infame tirania  
Trabalharão até chegar o dia  
Da sagração dos povos pelo Amor. (1º Ato, 1º Quadro, Cena 1).

Embora termine num tom de grave, de acordo com tempos de guerra, o quadro é recheado de trocadilhos como nesse diálogo entre a Pinta e o Capitalista:.

Capitalista: (...) Agora esta pinta, vale ouro! Estou fazendo fé contigo, pintinha...

Pinta: Para pinta você é pinto... Você? Nem pintado! (sai) (1º Ato, 1º Quadro, Cena 1).

Apesar de o quadro ser intercalado por diálogos, a estrutura formal da cena remete ao procedimento recorrente nos textos revisteiros do caricaturista: a criação de uma espécie de colagem de fragmentos ilustrando um tema. Como mencionado, são composições que remetem à maneira do caricaturista constituir suas charges de página inteira, nas quais organiza um assunto, numa montagem de pequenas referências legendadas por comentários chistosos.

É importante ressaltar que esse é o único quadro com personagens alegóricos no qual o artista reproduz um esquema próximo ao que realizava em suas peças anteriores. No entanto, de acordo com a crítica de Paiva tratou-se de um número “bem imaginado”, provando, portanto que o repertório de Pederneiras não estava totalmente em desacordo com o público dos anos 1940.

O segundo quadro, “O Homem Insatisfeito”, mostra a encenação de uma anedota corriqueira. O Capitalista encontra Malaquias, que, muito amolado e neurastênico, perdeu o interesse pela vida; o compadre tenta reanimá-lo propondo programas e distrações como o cinema, o futebol, uma partida de sinuca, mas a todas opções oferecidas são recusadas por Malaquias. Numa ultima tentativa, o Capitalista convida-o para uma feijoada, mas Malaquias novamente a recusa, sempre entoando o bordão:

“Provei uma vez, mas não gostei!” Finalmente entra o filho de Malaquias chamando pelo pai e o Capitalista pergunta:

Capitalista: Filho único, não é?

Malaquias: É mesmo. Mas como é que você adivinhou?

Capitalista: Eu logo vi (faz um gesto lembrando-lhe o que tem dito)

Malaquias: É mesmo! Tem razão! Provei e não gostei (1º Ato, 2º Quadro, Cena 1).

O terceiro quadro “A Gente de Circo é Assim!” é um pequena cena cômica no qual Pederneiras faz uma homenagem ao circo. A cena inicia-se no camarim, onde a jovem equilibrista Manolita é assediada de forma violenta por um Vilão e acaba atirando nele. Quando chega o Xerife para prender o assassino ela confessa o crime, mas o Palhaço, namorado da jovem, a desmente dizendo ter sido ele o atirador. Em seguida entra Peludo, o domador, que desmente o Palhaço e assume a culpa. Por sua vez Hércules, o halterofilista, desmente Peludo e assume o crime. Finalmente a Mulher Barbada, esposa de Hércules, resolve declarar-se culpada. Nesse momento o personagem C. de Ferro chega e diz que o homem não foi morto pelo tiro; por fim, Peludo explica o que aconteceu:

Peludo: Ora, graças que posso falar. Quando Manolita deu o tiro, o vilão caiu. Houve aquela correria, mas o vilão tinha caído apenas de susto...

Xerife: E daí?

Peludo: E daí, passado o susto, ele levantou-se, olhou para mim e disse: Dou-te cem mil réis para me ajudares a fugir.

Xerife: E daí?

Peludo: E daí, ele seguiu-me... estava escuro... a primeira porta que encontrei, abri e disse para ele: Por aqui...

Xerife : E daí?

Peludo: E daí, a porta que eu abri, era a da jaula do leão!

Xerife: Então está preso!

Peludo: Ora graças! Até que enfim!

Xerife : Siga-me...

Peludo: Perdão! Eu vou adiante para abrir de novo a porta! (executa)

Todos: (afastando-se) Livraaaa! (1º Ato, 3º Quadro, Cena 1)

A cena pode ser compreendida a partir da utilização de um dispositivo que Bergson nomeia como efeito da bola de neve(2007:59) comparando a imagem ao brinquedo, pois a confissão propaga outras que se multiplicam num contínuo, demonstrando a união solidária da gente circense, com o final da cena apresentando o mecanismo de inversão, no qual o Xerife que veio prender acaba preso.

Portanto, aqui Pederneiras experimenta recursos dramáticos mais convencionais, pois cria uma estória com começo, meio e fim, na qual há um conflito e os diálogos encadeiam ações.

Ainda no primeiro ato do 4º Quadro, *A Volta da Opera*, apresenta uma cena de rua bem clássica do esquema revisteiro, um panorama onde desfilam diferentes tipos urbanos e no qual o mote são os meios de transporte possíveis em um momento em que a cidade sofre com o racionamento de combustível.

O trocadilho está estampado no cenário que é assim descrito pela rubrica: “Refúgio de bondes-Tabuleiro da baiana- numa das colunas uma tabuleta com os dizeres seguintes: Teatro Lírico hoje a ópera *A Ida!* No final será encenada *A Volta!* do maestro Carburantini.”

O chefe de quadro aqui é um fiscal sonolento; ele é a autoridade que impõe as regras aos personagens. Os primeiros a entrar são o Capitalista e a ciclista Dondoca, que estabelecem um diálogo malicioso que apela a duplos sentidos em torno do verbo “pedalar”.

Capitalista (...) Se ia a um teatro ou a um cinema, insensivelmente começava a pedalar e quase sempre ao meu lado estava uma Dona Boa que interrompia o espetáculo e gritava... Seu porteiro, seu gerente... este sem-vergonha está me bolinando. O estrilo era fatal.. Por mais que eu explicasse que era o hábito de pedalar, acabava sempre na Central. A minha lá, é: Bolina-renitente! Já vê..

Ciclista: É mesmo.. Eu às vezes, sonho que vou na máquina, começo a pedalar na cama e quando acordo.. toda a roupa está no chão. O major Segismundo, um camaradinho meu, disse-me muita vez: Dondoca, você tem um jogo de pernas, que parece um capoeira! Passa rasteiras.. rabos de arraia.. As suas pernas, são do outro mundo! (1º Ato, 4º Quadro, Cena 1)

Na sequencia, num número típico de chanchada, entra o Quidam<sup>225</sup> puxando um carrinho de criança dentro do qual um marmanjão encolhido fuma um enorme charuto.

---

<sup>225</sup> Segundo Geringoça: AQUELE – Fulano. Quidam. A pessoa com quem se fala, "seu" aquele.(PEDERNEIRAS, 1946:42) Na cena é apresentado como um tipo malandro.

O fiscal o repreende: “Essa criança imberbe, mamando um charuto dessa idade?” Pede a carteira e o Quidam foge, deixando o Fiscal com uma carteira de cigarros.

Na cena seguinte o caricaturista cria uma imagem maliciosa em torno da prática do lotação, o hábito de coletivizar automóveis privados como opção de transporte em meio ao racionamento de gasolina. Na cena, uma grã-fina (mulher da elite) entra carregada nos braços cruzados de dois jovens vestidos de casaca que cantam versos de uma brincadeira infantil:

Aí vai a senhora Madeira

Sentadinha na sua cadeira

Para a casa de seu capitão

Capitão não está em casa?

Atiremos com ela no chão! (executam. Ela faz muchocho, eles com os dedos fazem sinal de dinheiro, ela diz que sim com a cabeça, eles voltam a sentá-la e saem os três)

Aí vai a senhora Madeira

Sentadinha na sua cadeira

A casa da sua mucama

A mucama não está em casa

Atiremos ela na cama.

O Fiscal repreende a moça, dizendo:

Fiscal (apitando): Que é lá isso? São proibidas as acumulações!

Granfina: Não enfeza, benzinho. Eu agora sou auto-lotação! Vamos, pequenos... (saem) (1º Ato, 4º Quadro, Cena 2)

A cena é muito bem construída, pois combina o erotismo frívolo da personagem a uma inocente brincadeira de criança, além de aludir à prática da lotação na cidade. De forma lacônica e debochada, Pederneiras critica a natureza fútil da elite, reproduzindo um posicionamento frequente em suas charges, nas quais atenta para o individualismo pedante da alta sociedade carioca.

O 2º Ato começa com o quadro *Salada de Frutas*, que acontece na venda do fruteiro português Serafim e de seu ajudante, o caixeiro João. Ao longo da cena, num bordão cômico, o português troca o nome de João, chamando-o de Melão e Limão.

No quadro Pederneiras vale-se de um apelo ao baixo cômico como se pode verificar na cena na qual uma velhota reclama como português que lhe vendeu uma fruta desconhecida. Na discussão acalorada ela perde as saias deixando à mostra suas calcinhas antigas e o português diz:

Serafim: É muito natural.

Velhota: Natural?

Serafim: A fruta é "abre cóis"...(2º Ato, 5º Quadro, Cena 1)

Outro comprador do quadro é Venâncio um chefe de família em dificuldades financeiras que entra de cuecas e camiseta, pois deixou o resto de sua roupa pelo caminho: o colete no armazém, o paletó no açougue, a gravata no armarinho. Ele diz que irá trocar a camiseta por uns remédios na farmácia, mas antes quer comprar umas ameixas. O Capitalista o questiona e a resposta é proferida com um habitual trocadilho e a referência ao samba *Com que roupa?* (1930) de Noel Rosa.

Capitalista: Mas, meu nego, tu levavas as ameixas, o que é que deixas?

Venâncio: É o diabo.. é mesmo.. você tem razão. Depois tenho de ir para casa e com que roupa.. Com que roupa é que vou?

Capitalista: Ela já é tão pouca.. Olha, amigo Venâncio, compra aqui duas mangas e põe na camiseta.. parece colete. ...(2º Ato, 5º Quadro, Cena 1)

A única personagem alegórica da cena é a sensual Jabuticaba, desempenhada por Aracy Cortes, que finaliza o quadro cantando: Pela fruta vivo louca/ E mais provoca o desejo/ A carícia que na boca/ Lança o perfume de um beijo. .(2º Ato, 5º Quadro, Cena 1)

O quadro seguinte é a comentada *Favela Smart* que, segundo Salvyano de Cavalcanti Paiva foi rebatizado com o nome de *Favela Grã-fina* devido a desatualização de Pederneiras quanto às gírias dos anos 1940. A rubrica refere-se a modernos barrocões construídos pela prefeitura na Gávea. A cena se passa em frente ao atelier da mulata Izolina, identificada por Tabuletas com letreiros como “M-ello Izolina, Alta costura-Posto telefônico - Salão Fan-Éco, manicuragem, pedicuragem, barbeiragem-Garage

Smart-Instituto de beleza Especha-se cabelo pixaim-Escola de canto-Confederação de danças clássicas, etc, etc”

A rubrica também indica que os personagens do quadros são todos pretenciosos e pernósticos (gíria que indica pedante, loquaz e pretencioso)<sup>226</sup>. Entrando na Favela, o Capitalista impressiona-se com essa nova comunidade, organizada e chique e pergunta a Izolina:

Capitalista: É curioso tudo isto. E dizem que é a Favela!? Que paz, que luxo e que beleza! Como está mudado tudo isto! Onde estão os casebres de caixotes e latas de querosene?

Izolina (que saiu do barraco, com *lorgnon*): Isso é história antiga, cavalheiro! Conto da carochinha! Aqui é tudo tão bom como tão bom.(2º Ato, 7º Quadro, Cena 1)

O Capitalista vai sendo apresentado à comunidade sempre indagando pela malandragem e recebe a resposta : “O vento levou.” Ele indaga pela música do choro e ela responde que está tudo mudado estilizado pela “estética granfina e requintada”. Apresentando a paisagem, a personagem convida o Capitalista:

Izolina: Tudo isto e o céu também. O céu é outro, mais amplo, mais marítimo.. A zona é magnífica para os esportes. Quer jogar golfe?

Capitalista: Não é das minhas relações.. Mas, D. Anzolina. Provocou-me a curiosidade.. Gostaria de ouvir uma melodia das que estão em moda por aqui. .(2º Ato, 7º Quadro, Cena 1)

Na sequencia Izolina chama Chico Sereno, que empunha o violão e eles cantam um Dueto Lírico e sensual; ela sempre tenta manter certo decoro diante do Capitalista, que segue impressionado:

Capitalista: Aceite meus cumprimentos, senhorita. É um encanto. Isto é Favela?!...

Izolina: Agora aqui, é tudo refiné, distingué, come il faut, tout à fait pschut..

Capitalista: Até gasta francês! É inacreditável! Mas isto é Favela?! (2º Ato, 7º Quadro, Cena 1)

Aos poucos vão entrando outros personagens: o malandro Zargata, Trica-espínhas, o Dr Florimundo (“auxiliar de manicuragem e pedicuragem” de Izolina) e Fuinha (“sua terceira esposa, auxiliar de alta costura, especialmente para fora”).

---

<sup>226</sup> PEDERNEIRAS, Raul, *Geringonça carioca*; verbetes para um dicionário de gírias. Rio de Janeiro: F. Briguet e Cia, 1946.

Aparece ainda o professor de danças clássicas, Juca Maromba, que começa uma discussão com o capitalista que se propaga pelos demais personagens e acaba virando um grande “arranca-rabo”. Finalizando a cena, o Capitalista diz: “Isto sim, é que é a Favela!”

Como no quadro do circo, essa cena é inteiramente impulsionada por diálogos e embora o autor também utilize trocadilhos, a comicidade se pauta na linguagem pernóstica dos habitantes da favela.

O quadro *Bonde Errado* é mais curto e ligeiro que os demais. Trata-se de um esquete cuja ação acontece no bonde; uma mulher narra a um cavalheiro desconhecido que foi abandonada por um falso noivo. Ela diz que raspou o cavanhaque para agradar o noivo, mas acabou abandonada. No noivado tudo era falso, menos a Lua de Mel. No final ela insinua-se para o cavalheiro que foge. Pederneiras tempera a cena com trocadilhos como:

Senhora: Depois de ligeira lua de mel..

Cavalheiro: Já sei. Veio o quarto crescente.

Senhora: Qual quarto! O gajo pôs os quartos no andar da rua. ?!(2º Ato, 9º Quadro, Cena 1)

Esse quadro, que segundo a crítica de Paiva (1991: 488) foi bem recebido pela plateia, existe desde *O Esfolado*, passou por *Berliques e berloques* e por *Pega na Chaleira*, sendo, portanto uma cena que Pederneiras trouxe, usando expressão de Paiva, do seu “baú de ossos”. Ele é em parte reaproveitado do texto de *Berliques e berloques*, pois boa parte do diálogo é exatamente igual à cena da personagem “Moça” (cena 11, 2º Quadro, 1º Ato) da peça de 1907, ainda havendo outros enxertos retirados da cena “Braz e Mulher do bigode” (cena 2, 7º quadro, 2º Ato). Quanto aos reaproveitamentos textuais, a pesquisadora Filomena Chiaradia (2012: 121) destaca que na revista há uma constante reinvenção de elementos.

Por outro lado, a cena do bonde é menos contingencial do que grande parte das cenas revisteiras, pois não tem alusões políticas. Nesse sentido, pode atravessar décadas e ainda divertir as plateias.

Ainda há um último quadro de cortina denominado “Fortificantes” no qual é narrado um curto diálogo entre Capitalista e Nacionalista. O primeiro lamenta o fato de estar muito

fraco e desaminado, o outro recomenda um fortificante e eles acabam decidindo pelo ferro, exclamando “A salvação é o ferro!”. O Nacionalista exalta a importância da Siderurgia. Há uma mutação e o quadro seguinte é a apoteose denominada *Uma Larga Visão!*,

Após a montagem de *Sinal de Alarme*, Raul Pederneiras não escreve mais revistas. Talvez não se enquadrasse mais ao ritmo da vida moderna, perdendo a ligeireza característica e necessária ao gênero. Porém, verifica-se por seu último texto revisteiro a tentativa de criar algo novo, tratando-se de um texto leve e desprezioso, de ritmo veloz, que conjuga quadros menos elaborados e pouco originais, como *Salada de Frutas*, com algumas ousadias como a cena da *Autolotação*.

A última peça escrita por Raul Pederneiras de que se tem referência é *Amor e Medo*, um entreato irônico e humorado escrito em parceria com Luiz Peixoto. O texto sobreviveu graças à sua publicação no boletim da SBAT de julho de 1947.

Entre os textos não encontrados restaram algumas peças sobre as quais há poucas referências, em alguns casos conhecendo-se apenas o título e as informações encontradas na dissertação de Laura Nery. Entre essas, constam:

*Idyllio* (1907), diálogo em verso interpretado pela atriz Etelvina Serra e o ator Grijó;

*Flor de Junho* (1908), burla de “costumes nacionais”. Parceria com Jose Lino, música do maestro José Nunes. Elenco: Peixoto e Colas; do elenco feminino fizeram parte Abigail Maia, Pepa Delgado e Bertha Gioconda, entre outras. Os cenários são do também caricaturista Crispim do Amaral;

*Mineiro com Botas* (1908), revista em parceria com João Claudio, música do maestro Luiz Moreira. Teatro Recreio, em data imprecisa;

*A Cachucha* (1913), mágica<sup>227</sup> apresentada no Cine-teatro Chantecler pela Companhia Eduardo Pereira;

*Três mulheres e um marido* (1915), opereta em três atos, encenada no Teatro Apolo pela Companhia de Ema de Souza, com partitura de Raul Martins;

---

<sup>227</sup> Tipo de peça teatral repleta de truques cênicos cujos enredos inverossímeis podem contar com personagens com anjos, demônios e sereias. . GUINSBURG, J, FARIA, J. R., LIMA, M. A (orgs). Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006

*Ida e Volta* (1916), música de Assis Pacheco e Armando Percival, levada à cena no Teatro São Pedro, em 28 de março;

*Chama um Táxi*, com música de Paulino Sacramento, que estreou no Teatro Trianon em 14 de fevereiro 1917, contando no elenco com Leopoldo Fróes e João Colas;

*Dr. Varela*, em parceria com Mario Pederneiras, vaudeville (s/d);

*A Beócia* (s/d);

*O Leitão*, comédia (s/d);

*Lua de Mel*, vaudeville em três atos (s/d);

*FFF e RRR* (s/d);

*Bisca em Família*, comédia (s/d);

*A Intervenção*, farsa em três atos, com a Companhia Augusto de Campos (s/d);

*Kolski*, opera cômica sobre costumes japoneses, representada em Portugal pela Companhia Teatral Delfina Vitor; Portulez e Salvaterra(s/d);

*Morreu o Neves*, burleta com Luiz Peixoto, apresentada no Cine Teatro Rio Branco (s/d);

*A Boa Haydea*, comédia (s/d).

#### **4. 10 Dramaturgia do instantâneo**

O teatro de revista não pode ser lido pelos preceitos aristotélicos por ser constitutivamente fragmentado e ligeiro. É comum entre estudiosos do gênero comparar-se a estrutura da revista à imagem mutante de um caleidoscópio pois, mesmo no formato tradicional da revista de ano a estrutura compartimentada em quadros permeados por música é mais característica do estilo do que seus tênues enredos.

Como comprova Neyde Veneziano (1996:30), a teatro de revista não é um gênero de ilusão dramática pautado na *mimeses*, pois, mais do que a ilusão, a compreensão da

cena revisteira demanda do espectador o entendimento das alusões apresentadas em cena.

Portanto, do ponto de vista formal não seria incorreto dizer que as características da revista são mais próximas do gênero épico do que do dramático. No entanto, mesmo inserida numa estrutura onde o enredo não é importante a revista pode se constituir de bons diálogos. Já que, os diálogos por menores que sejam sempre são o fruto do jogo dinâmico das relações intersubjetivas e podem, portanto, encadear as pequenas cenas e auxiliar o público a entender as alusões do texto.

Tomemos como exemplo uma cena curta da revista *O Carioca* de Artur Azevedo<sup>228</sup>

Os personagens são: Soares (um nacionalista), Doutor Sá Bichão (caricatura do “gramático” Castro Lopes famoso à época pela luta contra os galicismos), Niquelina (enviada do rei Conto de réis), depois a Inspetoria de Higiene.

1º Ato, Quadro 2, Cena V.

Doutor: (...) Mas tomamos ou não tomamos alguma coisa? Que diabos viemos fazer aqui?

Soares: É verdade. (*Sentam-se os três. A um caixeiro.*)Olá, traga-nos cerveja nacional!

Doutor: Nacional? Abrenuntio!<sup>229</sup> Traga-me uma cajuada!

Niquelina: Outra para mim.

Soares: Apoiada! Isso ainda é mais brasileiro! Cajuada para três. ( São servidos. Entra a Inspetoria de Higiene, examina todas as garrafas e copos, e vem afinal à mesa em que se acham sentados os três personagens. Tira-lhes os das mãos, prova e examina o conteúdo.)

Inspetoria: Que é isto? Com licença!...Ah! cajuada!.. Podem continuar...Cuidado com o gelo...Não abusem!...

Niquelina: Quem esta intrometida?

Doutor: É a Junta de Higiene.

Inspetoria: Perdão, a Junta, minha irmã mais velha, morreu...Eu sou a Inspetoria de Higiene!

Os três : Ah! (*Levantam-se. Durante o canto, Soares paga a despesa*)

Inspetoria:

Não, meu caro Doutor,

Não, senhor!]

Eu cá não sou a Junta,

Que há muito está defunta...

---

<sup>228</sup> Azevedo, Artur, and Antonio Martins. Teatro de Artur Azevedo. Instituto nacional de artes cênicas, 1987. Tomo II p.p (403-404)

<sup>229</sup> Tradução: Eu passo.

Ouçã o que dizer vou,  
E saberã quem sou.

Sou da Higiene a Inspetoria  
Que à Junta vem substituir,  
O povo inteiro em mim confia  
E o meu dever hei de cumprir.

Algumas péssimas bebidas  
Faço tenção de condenar;  
Naturalmente, enraivecidas,  
Vão mil garrafas estourar!  
E o diálogo é retomado:

Soares; De que morreu a Junta?

Inspetoria: Afogada em vinho artificial! Ih! que de gente aí vem! Adeus! Vou ver quem tem garrafas vazias para vender!

A cena trata de um fato contingencial: a perseguição da Inspetoria de Higiene a determinadas marcas de bebida. Criando o contexto para o seu diálogo, Azevedo faz a personagem alegórica Niquelina beber cajuada. Embora a cena seja acrescida das coplas compreende-se a intenção do autor no diálogo entre os personagens.

Portanto, usando como recurso a humanização das personagens alegóricas ficamos sabendo que a antiga Junta de Higiene foi substituída pela Inspetoria. E Azevedo não se furta a por em cena famílias de alegóricos como a de Jogatina, filha do Jogo e da Ociosidade de *O Bilontra*, pois a relação entre personagens importa, gera bons diálogos. Mesmo inserido no formato fragmentado, alegórico e metalinguístico da revista, o autor maranhense cria pequenas tramas misturando realidade e ficção. Ele também é um criador de estórias.

É importante salientar que Raul Pederneiras também humanizou personagens alegóricos em suas charges como fez com a República em charge referida em capítulo anterior na qual a apresentava como uma criança reclamando de sua pequenez ao jurista Rui

Barboza. No entanto, nos textos teatrais analisados esse recurso praticamente não aparece, sendo os personagens alegóricos frequentemente apresentados por meio de coplas.

Confrontando a cena revisteira de Raul Pederneiras com a de Azevedo a diferença mais patente está na utilização do diálogo, uma vez que se verifica uma tendência no caricaturista em construir diálogos concisos que funcionam quase sempre como motivo para criação do chiste ou do trocadilho. E como já mencionado, a alma do chiste é a brevidade, portanto será orientado pela concisão do desenho cômico e pela ligeireza do chiste que a caricaturista concebe o seu teatro.

Contudo, a intenção da observação não visa afirmar que ele seja um dialogista incapaz, pois já foram inclusive apresentados alguns diálogos espirituosos de seu teatro, todavia a tendência para o ligeireza das frases espirituosas é mais evidente do que o uso dos diálogos. Nesse sentido vale lembrar a crítica da *Revista da Semana* de 22 de maio de 1922<sup>230</sup> à sua comédia *Chá de Sabugueiro* na qual era destacada sua inclinação para os ditos espirituosos em detrimento da trama ou das situações.

Assim, o caricaturista insere-se no teatro de revista levando essa disposição ao laconismo presente nas legendas de suas charges. Desse modo, enquanto os personagens de Azevedo se relacionam por meio de diálogos, os de Pederneiras muitas vezes são exibidos funcionando como comentários para um tema.

Por outro lado é necessário atentar que boa parte da obra dramaturgica de Pederneiras perdeu-se no tempo. Como também vale pontuar que essa apreciação não se pauta em qualquer juízo de valor, pois a intenção não é hierarquizar os procedimentos de criação da revista, mas sim destacar as diferenças da dramaturgia de Pederneiras, pois usando essa retórica sintética e veloz ele se manteve como autor respeitado por mais de três décadas.

Os humoristas da Belle Époque e seus poucos sucessores nos inícios do rádio brasileiro foram talentosos em criar aquele solavanco mental das piadas que todos nós acabamos por incorporar em nossas vidas. O solavanco da piada, fugaz como bolha de sabão, volátil como notícia de jornal, espetáculo ligeiro ou programa de rádio, transforma-se assim, silenciosamente, numa experiência epifânica das nossas emoções. (SALIBA, 299)

---

<sup>230</sup> *Revista da Semana*. 22/05/1922. BN. Hemeroteca digital brasileira. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909\\_02&PagFis=2604](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_02&PagFis=2604)

Portanto é com essa estética volátil e ligeira da bolha de sabão que Pederneiras vai soprando trocadilhos pelo palco revisteiro, esperando da plateia o riso cúmplice, que como ele atentou no editorial do primeiro número do periódico *Tagarela* é algo útil e desopilante para o nosso povo sofrido.

Dentre os textos examinados, *Berliques e berloques* se sobressai por seu enredo metalinguístico, pois a trajetória do compadre Braz Bocó reflete um pouco a posição do jovem caricaturista intencionando expandir seu projeto satírico pelo palco. Chama atenção também a originalidade na escolha da personagem “Perna”, um símbolo tão simples e representativo do gênero, assim como é ousada a sua forma de construir um panorama da cidade e do país num formato ainda mais fragmentado e ligeiro que o de Azevedo, apresentando os assuntos em imagens instantâneas.

Ainda é preciso destacar o fato do trocadilho, recurso fundamental do repertório humorístico de Pederneiras, ter sido uma das atrações da peça, sendo inclusive transformado em personagem pelo ator Olympio Nogueira.

Quanto ao *O Esfolado*, fica a impressão, pelas notícias e as poucas falas de sua parte cantada, de que foi um texto marcado pelo conteúdo político, principalmente por ter entrado em cena num contexto tão conturbado da Primeira República, sendo muito próximo à Revolta da Vacina. Como já mencionado, a multiplicidade de personagens evidencia o potencial do palco como uma arena aberta às discussões da cidade. (MENCARELLI, 1999:165).

Pela alusão do título é possível que *Pega na Chaleira* também tenha explorado a caricatura pessoal, pois na parte cantada há poucas alusões políticas, sendo o tom do texto mais malicioso do que sarcástico, mas o interessante é que ele parece antecipar o formato da revista carnavalesca no uso de personagens como o Carnaval e os Clubes Carnavalescos.

Rastreando um aspecto comum entre esses três textos, encontramos a utilização dos contrastes entre a tradição e as novidades da cidade remodelada. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que o caricaturista dá voz aos antigos hábitos e personagens da velha cidade insalubre ele também saúda a modernidade das novas avenidas, do Teatro Municipal e do Palácio Monroe.

Por sua vez, o exame dos textos concebidos nos anos 1920, notadamente *Água no bico* e *Vamos Pintar o Sete*, demonstra uma significativa diferença entre eles: seu formato é mais sintético, contando apenas com dois atos, sendo que *Água no Bico* ainda mantém os compadres da revista de ano. Contudo, em relação aos outros textos do caricaturista, *Água no bico* revela-se mais encadeado, menos disperso que os demais, pois a ação da peça possui mais diálogos. O texto incorpora novos tipos da cidade como o Protestante, o Almofadinha e a Melindrosa e usa poucos personagens alegóricos. Também a maneira de arquitetar a crítica política é incomum, sendo enaltecida pela imprensa da época, que reconheceu a inventividade e a sutileza irônica dos quadros da “Epitaçolândia” e da “Degola”.

De sua vez, *Vamos pintar o sete* é uma revista moderna, pertencendo ao esquema de “espetáculo de virar a página” (VENEZIANO, 2012: 440), com poucas alusões políticas. No entanto o formato remete ao esquema fragmentado e lacônico usado em *Beliques e berloques*, evidenciando, portanto que o caricaturista sobrepôs a sua retórica já fragmentada ao novo formato mais ligeiro. Nesse sentido, pelo uso de grande quantidade de personagens alegóricos a revista resultou num imensa colagem, um panorama caleidoscópico girando em rotação acelerada. Comparando as duas peças, fica a impressão que na pareceria com J.Praxedes há uma tendência a condensar significados em imagens, enquanto em *Vamos pintar o sete* a cena é mais acelerada e dispersa como um espetáculo de variedades.

Vale assinalar que os diálogos são sempre curtos e o solavanco dos trocadilhos é uma constante na obra pederneiriana, os dois textos são abarrotados por espirituosos *jeux de mots*.

Finalmente, em *Sinal de Alarme*, Pederneiras ainda usou, no quadro das *Sinalizações*, o esquema das imagens instantâneas; no entanto, a maioria das cenas é composta por breves encenações de piadas. Contudo, esse foi o texto que evidenciou seu anacronismo, a perda da ligeireza.

O pueril quadro *Salada de Frutas* pode ter sido criado unicamente para que a vedete cantasse a canção da jabuticaba. Mas na verdade era outro tempo, outra forma, outros atores, outros espetáculos, outras gírias e outros caricaturistas e Pederneiras já havia se retirado de cena, pois as revistas *Femina* (1930) e *Meu Pedaco* (1931) foram suas últimas atuações como revistógrafo.

Em 1942 na revista *Revista Diretrizes* o jornalista Joel Silveira escreve uma crônica na qual expõe com ironia o anacronismo de Pederneiras:

Raul Pederneiras não tomou conhecimento do tempo. Em 1902, era moda o chapéu de abas largas, e aqueles bigodes compridos e em ponta, que o Kaiser distribuía pelo mundo através de fotografias, faziam os suspiros das senhoras de então. Mas, de repente, outros chapéus vieram, centenas de chapéus foram embora, apareceu a palhinha, apareceu o chapéu de abas curtas. Por outro lado, o Kaiser perdeu a guerra, seus bigodes, antes gloriosos e imponentes, não aguentaram o peso humilhante de Verdun e Marne e encolheram-se. Raul Pederneiras nem parecia estar vendo aquilo tudo. Continuou com seus chapéus e seus bigodes (Apud LIMA, 1963: 998).

Vê-se que o jornalista se vale da imagem pessoal para apontar o estilo antiquado do caricaturista que insistiu em manter uma aparência diversificada a vida toda. Essa aparência original poderia ser identificada a uma excentricidade, mas Pederneiras não era visto como um artista moderno e original e sim como um funcionário de seus múltiplos talentos. De qualquer forma, a natural ligeireza que o teatro de revista exige do dramaturgo e a constante capacidade de improvisar colhendo fatos no cotidiano demandam um olhar muito atento e um senso de oportunidade extremamente aguçado. Nas duas primeiras décadas do século XX Pederneiras exercitava sua criatividade desenhando para dezenas de publicações; contudo, a partir dos anos 1930 sua produção caricatural já não é tão vasta e os caricaturistas em evidência já são outros. Como a análise de sua dramaturgia demonstrou um vínculo estreito entre a cena e o desenho satírico e na Era Vargas seu lápis já não era tão veloz, era natural que ele abandonasse as revistas teatrais.

Por outro lado, Pederneiras era um contemporâneo de Arthur Azevedo, Machado Careca e Brandão que estava vendo a revista perder aos poucos a sua característica de obra artesanal constantemente reconstruída no contato direto com o público, como experimentara no sucesso de *A Última do Dudu*, na qual as propagandas prometiam coplas novas todos os dias.

Na década de 1930 as revistas já eram uma atividade econômica organizada e ensaiada à moda bataclânica. Com o tempo, os números musicais, as *girls* e vedetes ganham mais espaço, deixando a comédia e as charges políticas em segundo plano. É dentro desse contexto que Pederneiras cria duas charges (figuras 44 e 45) nas quais parodia a cena revisteira: *Revista do Theatro Clássico Indígena* e *Como se faz uma revista theatral moderna*, sendo ambas do álbum *Cenas da vida carioca* de 1935. A primeira ironiza o

estrelismo da vedete nativa, posicionada no centro, em escala maior que os demais elementos, atestando uma realidade já vivenciada com Margarida Max em *Femina* (1930) e Araci Cortes em *Meu pedaço* (1930).

Na segunda charge é usado o recurso das sombras, numa espécie de animação das entradas e saídas. A imagem remete a um mecanismo como uma linha de montagem, uma máquina de diversão organizada com pouco espaço para a improvisação, já que após a apoteose todos se retiram de cena, incluindo o teatro. Portanto, com essas imagens Pederneiras expõe o sua insatisfação com o novo esquema da cena, organizado, hierarquizado e mais previsível do que o que vivenciara nos anos 1900. O novo esquema não permitiria mais os improvisos como o do personagem *Trocadilho* de Olympio Nogueira.

Já foi mencionado o nome de Luiz Peixoto (1889-1973), outro dramaturgo e revistógrafo que também foi um caricaturista conhecido tendo trabalhado em parceria com Raul Pederneiras na *Revista da Semana*. Quinze anos mais jovem que Pederneiras, Peixoto iniciou sua carreira no teatro em 1911 com a revista *Seiscentos e seis*, alcançando já no ano seguinte uma grande visibilidade, com a burleta de costumes cariocas *Forrobodó*, escrita com Carlos Bittencourt e musicada por Chiquinha Gonzaga. A peça é considerada um marco importante para a valorização do gênero do teatro musicado no Brasil e, após este sucesso, Peixoto encadeou uma carreira profícua como dramaturgo de revistas e burletas, sendo considerado um dos nomes mais importantes do teatro musicado na primeira metade do século XX; à medida que aumentava seu sucesso no teatro, a caricatura foi aos poucos sendo abandonada.

Contudo, o motivo da referência a Luiz Peixoto reside no fato de constatar que apesar das muitas semelhanças entre esses dois caricaturistas, o mais jovem optará pelo teatro, tornando-se mais conhecido como dramaturgo do que como desenhista. Além de revistógrafo Peixoto também ganha notoriedade com o gênero da burleta sendo conhecidas suas situações cômicas e a habilidade na criação de tipos.(SILVA, 1998: 43-51).

Enquanto Luiz Peixoto foi um dramaturgo originário da caricatura, Raul Pederneiras foi sempre um caricaturista no teatro. Não seria incorreto dizer que há uma intensa intromissão de elementos teatrais na forma e no conteúdo de seu desenho, assim como seu teatro é contaminado pela ligeireza de seu traço. Como faz na folha impressa,

Pederneiras leva ao palco sua capacidade de improvisar colhendo fatos do cotidiano captando no traço o lacônico o “instante tipo” (LIMA, 1963; 6-7) de um personagem ou de uma situação e ainda os legendando com espirituosos jogos de palavras.

## 5. Conclusão

A Primeira República é um momento no qual ocorre um significativo intercâmbio entre o jornalismo e o teatro de revista. É nesse sentido que a historiadora Monica Pimenta Velloso (2010: 94) destaca a presença de uma linguagem cênica inserida nas caricaturas das revistas ilustradas, algo que fica evidente quando se observam os personagens tipificados, os enquadramentos das cenas, os figurinos e os objetos cenográficos. Como diz a historiadora, a leitura dessas imagens incorpora ao ato de ler uma sensibilidade próxima a do espectador do teatro.

Também a pesquisa ao catálogo de títulos de peças teatrais das três primeiras décadas do século XX (conforme a Seção da Censura no Arquivo Nacional) comprova um fluxo entre esses dois universos. Verificou-se que há diversas peças teatrais com os mesmos títulos de revistas ilustradas da época: *O Mercúrio* (1887), de Arthur Azevedo, *O Riu Nu* (1896), de Moreira Sampaio, *Para Todos* (1931), de Carlos Bitencourt e Cardoso Meneses e *A Maçã* (1923), dos Irmãos Quintiliano, são exemplos dessa interação.

Além disso, mais um aspecto sintomático da conexão entre teatro de revista e caricatura é o fato de algumas peças desse acervo serem designadas como charges. *Baliza* (1925), de Luiz Peixoto, *Arroz Doce* (1921), de Francisco Marzulo e *Em ponto de bala* (1924), de Antonio Ruza estão catalogadas como charges teatrais. A diferença primordial entre esses textos e as revistas teatrais convencionais está no tamanho, ou seja, são textos mais curtos, com menor número de quadros.

De sua vez o historiador Fernando Mencarelli (1999:170) assinala ~~de~~ o caráter jornalístico do teatro de revista apontando a possibilidade de se enxergar a revista teatral como uma imensa charge. Já o historiador Luiz Guilherme Teixeira (2007: 17) compara o chargista ao dramaturgo, pois entende a charge como uma narrativa na qual está subentendida uma ação dramática.

Como mencionado, o primeiro impulso para a presente pesquisa foi o contato com o livro de Herman Lima, *História da caricatura no Brasil* (1963), cuja leitura incentivou-me a empreender uma pesquisa que fosse além das páginas impressas e adentrasse efetivamente na dramaturgia revisteira do período. De imediato visualizou-se nas charges e caricaturas do período uma teatralidade que de alguma forma pode ter sido aproveitada na cena revisteira do início do século XX. Como analisou Henri Bergson (2007:79), o desenho cômico permite que o imaginemos como uma cena de comédia; segundo o filósofo francês trata-se de uma criação concebida *sub specie theatri*. Contudo, além da teatralidade que pode ser percebida no desenho cômico por suas características formais<sup>231</sup> como enquadramentos, movimentos, expressividade fisionômica e personagens, Herman Lima destacava o fato de haver caricaturistas escrevendo para o teatro de revista.

Fazia-se portanto necessário encontrar tais textos e analisá-los de forma a perceber as intercessões entre a dramaturgia revisteira e a produção caricatural da Primeira República. No entanto, esse objetivo era a abrangente demais, ficando clara ao longo da pesquisa a necessidade delimitar o tema. Assim, abri mão da imensa obra de Luiz Peixoto e da parte cantada da única revista teatral de J. Carlos (*É de outro mundo* – 1930) para me fixar sobre a produção dramatúrgica de Raul Pederneiras.

A importância da escolha foi sendo iluminada pela obra do caricaturista, construída num fluxo constante entre a página e o palco. É possível dizer que a obra de Pederneiras mostrou-se exemplar, uma espécie de paradigma da retroalimentação entre o teatro de revista e a caricatura.

No que concerne à análise é importante ressaltar que a caricatura é um gênero híbrido que permite diversas possibilidades de abordagem. Desse modo, a história social, a história da Arte, a história cultural e os estudos sobre o cômico são domínios que acrescentam dados à leitura e compreensão das charges. De sua vez, a história do teatro é fundamental para a compreensão da dramaturgia e dos dispositivos do teatro de revista. Assim sendo, busquei explorar abordagens que permitissem igualmente o exame do teatro e da caricatura, o que justifica o uso do *O Riso* de Bérghson (1991) e da obra de Monica Pimenta Velloso (1996 e 2010).

---

<sup>231</sup> Importante lembrar que a caricatura não é uma expressão plástica essencialmente teatral. Há na retórica de desenho cômico dispositivos especificamente inerentes às artes plásticas, como a linha, a forma e a composição. Portanto, nem todo o desenho de humor é teatral.

Vale mencionar que no campo da historiografia brasileira verificou-se a existência de um vasto e produtivo campo de trabalhos acadêmicos em torno do tema da caricatura. Historiadores como Isabel Lustosa (2011), Monica Pimenta Velloso (1996 e 2010), Elias Thomé Saliba (2002), Laura Nery (2000 e 2011) e Luiz Guilherme Sodrê Teixeira (2005 e 2007) produziram pesquisas importantes sobre a caricatura da Primeira República. Em todas essas elabora-se uma relação das charges como representações do cotidiano, crônicas visuais de um tempo. Nesse sentido, a caricatura passa ser apreendida como um registro importante para o historiador, mesmo sendo ela uma forma de representação regida pela comicidade, cuja retórica incorpora as ambivalências inerentes ao gênero.

Por outro lado, o teatro de revista ainda é pouco investigado pela historiografia tradicional, mas tem provocado o interesse de pesquisadores no campo específico da história do teatro. Os estudos de Flora Sussekind (1986), Tania Brandão (1988), Beti Rabeti (2007), Fernando Mencarelli (1999), Neyde Veneziano (1991e 1996) Filomena Chiaradia (2003, 2012) Angela Reis (1999, 2012) e Daniel Marques da Silva (1998, 2012) comprovam que o assunto vem ganhando espaço no meio acadêmico.

Raul Pederneiras concebeu sua carreira sempre no trânsito entre as redações e bastidores de teatro. Em 1903, quando adentra nos palcos com *O Esfolado*, ele tinha 29 anos e já era um caricaturista reconhecido, sendo seu trabalho visto nos mais importantes jornais e revistas da cidade. Como mencionado esse era o momento em que dirigia o periódico *O Tagarela* e a dramaturgia de *O Esfolado* (1903) leva para o palco os personagens da folha, reproduzindo o tom jocoso da publicação.

Desse modo, o artista entra em cena alfabetizado pelas técnicas da página e guiado pelo mote irreverente do Menino do Passeio: “ser útil inda que brincando”. Por conseguinte, é coerente que em sua primeira revista teatral Pederneiras dê voz a personagens como a Caricatura, o Lápis e o Calunga.

O teatro foi um espaço alternativo para o artista expandir seu projeto satírico. No palco ele podia ver seus trocadilhos ditos por grandes atores, experimentando assim a reação imediata do público a seus *jeux de mots*.

A análise das revistas que restaram de sua obra teatral demonstrou que o encaminhamento formal do caricaturista, seu estilo de construir quadros, remete à

composição de suas charges, pois quando apresenta um tema por meio de um desfile de personagens alegóricos, com falas geralmente legendadas por trocadilhos, o caricaturista reproduz um procedimento usado em seu desenho satírico.

Assim sendo, uma vez que o artista estreia no teatro em 1903, adaptando-se ao formato da revista de ano (ainda em vigor) e permanece em cena por duas décadas, vivenciando portanto, as mudanças formais que desembocaram na chamada revista carnavalesca, não seria incorreto conjecturar que seu esquema fragmentado e lacônico tenha colaborado para a efetiva transformação formal gênero. Pois Pederneiras teve uma carreira teatral marcada por êxitos, disputando bilheterias com outros importantes revistógrafos como Artur Azevedo, Moreira Sampaio e Cardozo de Menezes. De alguma forma o artista pode ter contribuído no aligeiramento da revista, pois a inclinação natural de sua dramaturgia parece enquadrar-se melhor à forma do “espetáculo de virar a página” a que se refere Neyde Veneziano (2012:449) acerca das revistas teatrais da década de vinte do século passado.

Merece destaque lembrar que quando ressalto o aligeiramento na dramaturgia de Pederneiras refiro-me a uma opção formal de ritmo veloz e ágil e muito bem elaborada: já em sua estreia com *Esfolado*, Pederneiras concebe falas espirituosas e críticas para mais de 70 personagens, quase dobrando esse número em *Berliques e berloques*.

São ecléticos e jocosos os panoramas de personagens do caricaturista. No encadeamento dos quadros desfilam figuras como o senador Pinheiro Machado, o Zé Leiteiro, a Perna, o Capoeira, Santos Dumont, um Sábio Grego, uma Feminista, a Lavoura, o Menino do Passeio, a Melindrosa, o Protestante, ao Mordedor, a Batota. Ainda vale lembrar a fina ironia de quadros como *O Chá das cinco* e *O Braz na chuva* de *Berliques e berloques*, a *Epitaçolandia* e a *Degola de Água no bico*.

O poeta e jornalista Bastos Tigre dizia que o humor deveria ser conciso e rítmico, concebido com palavras rápidas, “portáteis à memória”.<sup>232</sup> E foi valendo-se desse recurso que Pederneiras concebeu sua obra revisteira.

Se havia na obra gráfica de Pederneiras a inclinação à utilização do impulso lúdico do trocadilho, em seu teatro ela se converte em estilo. O nó acústico do trocadilho, que

---

<sup>232</sup> Ver: SALIBA, Elias Thomé. Raízes do Riso. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.pp117-118.

Herman Lima (1963: 999) considerava como um adorno ao desenho de Pederneiras, um assessório, uma decoração de suas charges, foi frequentemente usado como motor dos diálogos de sua cena teatral.

O trocadilho também tem a função de quebrar, com o nó sonoro, o sentido racional de uma frase ou de uma palavra, convertendo tudo numa breve travessura. Nesse sentido, essa construção verbal e lúdica requer a concisão e a rapidez, necessita da brevidade para se concretizar, sendo, portanto naturalmente ligeira. Trata-se de uma ligeireza que remete à ideia de perspicácia e agilidade, pois é preciso um domínio sobre os vocábulos e rimas para criá-la.

Quanto ao conteúdo, no palco revisteiro Pederneiras seguiu praticando o “humor de acolhimento” que a historiadora Laura Moutinho Nery (2011:243) visualizou em suas charges, como também continuou a tematizar as transformações da cidade, apontando as desumanidades do projeto modernizador implementado na Primeira República. Contudo, sua sátira não chega a ser panfletária, não havendo em sua obra o impulso demagógico do artista que acredita ser portador de uma verdade.

Pederneiras foi um dos mais importantes do grupo de intelectuais humoristas (VELLOSO: 1996:51) do Rio de Janeiro, pois em suas caricaturas, crônicas, conferências humorísticas e no teatro de revista apresentava um Rio de Janeiro que a ordem republicana negava. Foi um intelectual cuja obra foi concebida no intermédio com a cultura popular, como prova seu engajamento com a cena revisteira.

Em seu estudo sobre o modernismo carioca Monica Pimenta Velloso exaltou com veemência a importância do desenho satírico de Raul Pederneiras para sua pesquisa; nesse sentido, não seria incorreto dizer que a dramaturgia revisteira desse autor também acrescentaria novas possibilidades de análise para o entendimento da Primeira República,

Vale acrescentar que, embora ligeiro, disperso, fragmentado e contingencial, o teatro de revista é denso e rico enquanto registro de um tempo. Pois, por mais que tudo seja apresentado pela ótica ambivalente do humor, a revista teatral, como a caricatura, tem um lado que é deformação cômica e outro que é espelho do real, necessitando, por isso, de verossimilhança para ser compreendida. Nesse sentido, a investigação das inúmeras paródias e alusões presentes a textos com mais de uma centena de personagens ajuda a

recuperar os hábitos, os tipos e um pouco do pensamento de uma época. A pacata Sinhazinha, de *Pega na chaleira*, será trocada pela moderna Melindrosa, de *Água no Bico*; o valente capoeirista, de *Berliques e berloques*, é substituído por um jogador de futebol em *Vamos pintar o sete*.

Por outro lado, no fluxo entre página e palco constata-se a existência de elementos teatrais influenciando forma e conteúdo das charges do artista, pois Pederneiras valeu-se da metáfora do teatro para criticar a política, assim como registrou, em charges, a realidade da cena teatral. Especificamente em relação ao teatro de revista, criou as duas já citadas charges, *Revista do Theatro Clássico Indígena* e *Como se faz uma revista teatral moderna*, sendo ambas do álbum *Cenas da vida carioca* de 1935. Na primeira apresenta com sarcasmo o esquema dramático das companhias no qual tudo é feito para destacar a grande estrela. Na segunda, registra com ironia a modernização do gênero, apresentando-o como um mecanismo previsível, pouco original.

Finalizando, acentuo o fato de a obra teatral do caricaturista ser resultante do intercâmbio constante com seu desenho de humor. É num fértil vaivém entre dispositivos da página e do palco que Pederneiras exercita sua capacidade de improvisar sobre pessoas e fatos do cotidiano, criando cenas, quadros e personagens característicos de seu tempo, legendados com breves e espirituosos trocadilhos.

## 6. BIBLIOGRAFIA

### 6. 1. OBRAS DE RAUL PEDERNEIRAS

#### 6.1.a PEÇAS TEATRAIS

PEDERNEIRAS, Raul. *A Rainha da Noite* ( 1904), parceria com Assis Pacheco.

Manuscrito deteriorado. Encontrado no Acervo da SBAT

\_\_\_\_\_. *Água no Bico* de 1921, com J. Praxedes, Acervo da censura Arquivo Nacional.

\_\_\_\_\_. *Amor e Medo*, entreacto em parceria com Luiz Peixoto. Publicado no Boletim da SBAT 237, julho de 1947.

\_\_\_\_\_. *Berliques e Berloques* de 1907, música de Jose Nunes e Pascoal Pereira. Manuscrito em bom estado. Acervo da SBAT.

\_\_\_\_\_. *Chá de Sabugueiro*, comédia de 1922. Acervo da SBAT.

\_\_\_\_\_. *Eu Continuo*, adaptação da peça *O Que Ele Querem*. Acervo da SBAT.

\_\_\_\_\_. *O Esfolado* (parte cantada) 1903, Teatro Apolo. Acervo de Jose Ramos Tinhorão. Divisão de Música do Instituto Moreira Salles.

\_\_\_\_\_. *O Gaúcho*, de 1916, burleta com Luiz Peixoto. Manuscrito do Acervo da SBAT.

\_\_\_\_\_. *Pega na Chaleira* (parte cantada) revista de 1909, com Ataliba Reis (João Claudio). Acervo de Obras Raras, Funarte Cedoc.

\_\_\_\_\_. *Sinal de Alerta* . Revista teatral de 1942. Acervo da SBAT.

\_\_\_\_\_. *Vamos Pintar o Sete* ( texto incompleto) de 1922. Acervo da Censura Arquivo Nacional.

## 6. 1.b LIVROS

PEDERNEIRAS, Raul . *Lições de caricatura: método de Raul*. 3ª. Rio de Janeiro: F. Briguiet& Cia. Editores, 1946.

PEDERNEIRAS, Raul. *A máscara do riso*. Ensaio de Anato-Physiologia Artística, .Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1917.

\_\_\_\_\_, Raul. *Cenas da vida carioca: caricaturas de Raul, Segundo Album*, Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do Jornal do Brasil,1935.

\_\_\_\_\_, Raul. *Direito internacional compendiado*. Rio de Janeiro, Livraria Freitas Bastos, 1961.

\_\_\_\_\_, Raul. *Figurações onomásticas: nomes que fazem figura*. Improvisios da lápis de Raul. Rio de Janeiro, 1928.F

\_\_\_\_\_, Raul. *Geringonça carioca: verbetes para um dicionário da gíria*. Rio de Janeiro: Oficinas Graphics do “Jornal do Brasil”, 1922.

\_\_\_\_\_, Raul. *Musa travessa: ruma de rimas sem rumo*. Oficinas Gráficas do Jornal do Brasil, 1924.

\_\_\_\_\_, Raul. *Scenas da vida carioca: caricaturas de Raul, Primeiro Album*, Rio de Janeiro.:Oficinas Gráficas do Jornal do Brasil,1924.

## 6.1.c ARTIGOS

PEDERNEIRAS, Raul. A representação gráfica do Brasil, *Fon –fon!* 19 de marco de 1908. Hemeroteca digital brasileira. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?bib=259063&PagFis=2036> \_\_\_\_\_, Raul. *O Calemburgo*, Kosmos, maio de 1906. ABI.

\_\_\_\_\_, Raul. *O desenho da palavra*. Conferência proferida na Biblioteca Nacional em 1917. Setor de manuscritos. Biblioteca Nacional.

## 6.2. ACERVOS CONSULTADOS

Acervo de Sr Eduardo de Brito e Cunha

Arquivo Nacional

Associação Brasileira de Imprensa (ABI)

Funarte (CEDOC)

Fundação Biblioteca Nacional

Fundação Casa de Rui Barbosa

Instituto Moreira Salles.

Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT)

## 6.3 ACERVOS ONLINE

Gallica, Bibliotheque Numerique. "Plus d. an Million de Livres et de Documents Gratuits." 2020—03-29]. Disponível em: <http://galliea.bnf.fr>.

*Hemeroteca Digital Brasileira* Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/>

*J. Carlos em Revista*: Disponível em: <http://www.jotacarlos.org/>

*O Malho* – Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em:  
<http://www.casaruibarbosa.gov.br/omalho/>.

#### **6.4. PERIÓDICOS CONSULTADOS**

*A Caricatura*

*A Manhã*

*A Noite*

*Almanaque d'os Theatros*

*Careta*

*Correio da Manhã*

*D. Quixote*

*Fon – Fon !*

*Gazeta de Notícias*

*Jornal do Brasil*

*Kosmos*

*O Globo*

*O Malho*

*O Mercúrio*

*O País*

*O Rio nu*

*Palcos e Telas*

*Revista da Semana*

*Sans- dessous*

## 6.5. OBRAS DE REFERÊNCIA

GUINSBURG, J, FARIA, J. R., LIMA, M. A (orgs). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HOUAISS, Antônio, VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss Eletrônico Versão monousuário 3* (2009).

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução sob a direção de J.Guinsburg & Maria Lúcia, São Paulo: Ed Perspectiva, 1999.

## 6.6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad: Denise Bottman e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987. Tomo II.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BANDEIRA, Manuel. *Poesias*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1955.

BAUDELAIRE, Charles. *Daumier: caricaturas*. Porto Alegre: Paraula 1997.

\_\_\_\_\_, Charles. *Escritos sobre arte*. Trad. Augusto Coêlho. São Paulo: Hedra, 2009.

\_\_\_\_\_, Charles. *Sobre a modernidade*. Org. Teixeira Coelho. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

\_\_\_\_\_, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água (1992).

BERGSON, Henri. *O Riso: Ensaio sobre a Significação do Cômico*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BEVILAQUA, Ana. Pernas à Ba-Ta-Clan: a influência das companhias estrangeiras na cena revisteira dos anos 20. In: *O Percevejo*. Revista de Teatro, Crítica e Estética do Programa de Pós-Graduação em Teatro. Ano 12.

BRANDÃO, Tania. *Projeto de pesquisa Salada de frutas – teatro de revista e teatro moderno no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. UNIRIO.

CANDIDO, Antônio. A vida ao rés-do-chão. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras 2003 (1990): 165.

CARVALHO. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia da Letras, 1987.

CHIARADIA, Filomena. *Em revista o teatro ligeiro: os "autores-ensaiadores" e o "teatro por sessões" na companhia do Teatro São José*. Sala Preta, 2003.

\_\_\_\_\_. *A companhia do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. São Paulo: Hucitec Editora, 2012.

\_\_\_\_\_. *O acervo fotográfico da Cia. Walter Pinto e a abordagem da iconografia teatral*. Rio de Janeiro: Funarte, 2011.

DAUMIER, Honoré. *Caricaturas*. Prefácio de Charles Baudelaire. Edição bilíngue. Org Dorothé Brochard. Tradução: Eloísa Silveira Vieira e Sueli Bueno. Porto Alegre: Editora Paraula, 1995.

DE ALMEIDA PRADO, Décio. *Teatro de Anchieta a Alencar*. Vol. 261. Editora Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. *O teatro brasileiro moderno*. Vol. 211. Ed. Perspectiva, 1988.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos 1984.

DUPRAT, Annie. *Les rois de papier: la caricature de Henri III à Louis XVI*. Paris : Belin, 2002.

\_\_\_\_\_, Annie. *Histoire de France par la caricature*. Paris : Larousse, 1999.

ECO, Umberto. O cômico e a regra. In: *Viagem na irrealidade cotidiana*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Xenon, 1987.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1995

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

FIGUEIREDO, Claudio. *Entre sem bater: a vida de Aparicio Torelly, o Barão de Itararé*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

FRADIQUE, Mendes. *História do Brasil pelo método confuso*. Organização de Isabel Lustosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. (Coleção Retratos do Brasil).

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GOMBRICH, E. H. O arsenal do cartunista. In: *Meditações sobre um cavalinho de pau*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 1999.

\_\_\_\_\_, Ernst Hans. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Editora LCT, 2013.

\_\_\_\_\_, Ernst Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad Raúl de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HÉNIN, Emmanuelle. *Ut pictura theatrum: théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*. No. 23. Paris: Librairie Droz, 2003.

JUNQUEIRA, Christine. Os bastidores da claque. In: *O percevejo*. Ano III, n. 3, 1995.

KAZ, Leonel. *Brasil: palco e paixão; um século de teatro*. São Paulo: Aprazível Ed, 2005.

LAGO, Pedro Corrêa do. *Caricaturistas brasileiros: 1836-1999*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999.

LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. 4vol.

LOPES, Antonio Herculano (org). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks, Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

LOPES, Maria Virgílio Cambraia. *O teatro n'a paródia de Rafael Bordalo Pinheiro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

\_\_\_\_\_. *Rafael Bordalo Pinheiro imagens e memórias de teatro: um estudo sobre a teatralidade na iconografia bordaliana*. Lisboa, Universidade de Lisboa. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2009 Tese de doutoramento.

LOREDANO, Cássio. *Guevara e Figueroa: caricatura no Brasil nos anos 20*. Vol. 3. FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Gráficas, 1988.

\_\_\_\_\_. *O bonde a linha: Um perfil de J.Carlos*. São Paulo: Ed Capivara 2002.

\_\_\_\_\_. *O Vidente Míope*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.

LUSTOSA *Histórias de Presidentes: a República no Catete*. Ed Agir: Rio e Janeiro. 2008.

\_\_\_\_\_, Isabel (org.). *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: UFMG, Humanistas, 2011.

MAGNO, Luciano. *História da Caricatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Mauad 2011.

MELOT, Michel : *L'oeil qui rit* : le pouvoirr comique des images, Paris: Bibliothèque des Arts, 1975.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta*: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Vol. 3. Editora da UNICAMP, 1999.

MENDES, Cleise Furtado. *A Gargalhada de Ulysses*: a catarse da Comédia. São Paulo. Ed Perspectiva, 2008.

MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Ed Unesp, 2003.

NERY, Laura Moutinho. *Cenas da vida carioca*: Raul Pederneiras e a belle époque do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. Dissertação (Mestrado) - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica.

\_\_\_\_\_. *A caricatura*: microcosmo da questão da arte na modernidade. Tese de doutorado. Rio de Janeiro, 2006 - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica.

\_\_\_\_\_. *Nostalgia e novidade*: estratégias do humor gráfico em Raul Pederneiras. In: LUSTOSA, Isabel (org.) *Imprensa, humor e caricatura*: a questão dos estereótipos culturais. Belo Horizonte: UFMG, Humanistas, 2011.

NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956.

OLIVEIRA, Claudia de VELLOSO, Monica, LINS, Vera. *O moderno em revistas*: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

Paulo: Martins Fontes, 1999.

PERCEVEJO. Revista de Teatro, Crítica e Estética. Dossiê: *O Teatro de Revista no Brasil*. Rio de Janeiro: Departamento de Teoria do Teatro, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, ano 12, nº 13, 2004.

PIRANDELLO, Luigi . O humorismo In: GUINSBURG, J. Pirandello: do teatro no teatro. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RABETI, Maria de Lourdes *Teatro e comichidades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Vol. 2. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

RAMOS, Paulo. *Faces do humor: uma aproximação entre piadas e tiras*. Zarabatana Books, 2011.

REIS, A. SILVA, D. In: FARIA, J GUINSBURG, 2012: *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Dir. João Roberto Faria. Eds. SESCSP, 2012.

REIS, Angela. *Cinira Polonio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

RESENDE, Beatriz (org). *Cronistas do Rio, Rio de Janeiro: Jose Olimpio Editora, 1995*.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Organização Paulo Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RUIZ, Roberto de Rosa Matheus. *Araci Cortes, linda flor*. Vol. 12. FUNARTE/Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1984.

\_\_\_\_\_. Roberto. *O teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Inacen, 1988.

SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República. In: *História da vida privada no Brasil 3*. São Paulo: Companhia das Letras. (1998): 289-366.

\_\_\_\_\_, Elias Thomé. *Raízes do Riso*. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SARAIVA, Roberta (Org. ). *Saul Steinberg: as aventuras da linha*. Rio de Janeiro: IMS, 2010.

SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil. Volume 3 – República: da Belle Époque à era do. Radio*. São Paulo: Companhia das Letras. 1998.

\_\_\_\_\_, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ª. Ed.SP: Brasiliense, 1985.

SILVA, Daniel Marques da, “*Precisa arte e engenho até...*” : um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto. Dissertação de Mestrado. UNIRIO , PPGT, 1998.

SOBRAL, Julieta. J. Carlos, designer, IN *CARDOSO, Rafael (ed.) O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica 1860-1960*,. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_, Julieta. *O desenhista invisível*. Folha Seca Livraria E Edicoes, 2007.

SUSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

\_\_\_\_\_. Flora *Cinematógrafo das letras*. Literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TEIXEIRA . Luiz Guilherme Sodré *Sentidos do humor, trapaças da razão: a charge*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2005.

\_\_\_\_\_, Luiz Guilherme Sodré. *A Águia de Haia: Rui Barbosa no imaginário político dos chargistas brasileiros*. RJ, Edições Casa de Rui Barbosa, 2007.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Vol. 6. Editora Vozes, 1972.

TILLIER, Bertrand. *À la charge! La caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, Les Editions de l'Amateur, 2005,

TORRES, Walter Lima. IN : FARIA, J GUINSBURG, 2012: *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Dir. João Roberto Faria. Eds. SESCSP, 2012.

VELLOSO, *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

\_\_\_\_\_, LINS, Vera, OLIVEIRA, Claudia. *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Que cara tem o Brasil? Maneiras de pensar e sentir a nacionalidade*, Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

\_\_\_\_\_. *Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.

\_\_\_\_\_. *Do guarani ao guaraná: história, humor e nacionalidade*. Catálogo de exposição. Organização de Monica Pimenta Veloso. 2001.

VENEZIANO, Neyde. IN : FARIA, J GUINSBURG, 2012: *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Dir. João Roberto Faria. Eds. SESCSP, 2012.

\_\_\_\_\_. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

\_\_\_\_\_. *Não Adianta Chorar: Teatro de Revista Brasileiro, Oba!*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

VIEIRA, Luís Fernando, LYSIAS, Ênio. *Luiz Peixoto: Pelo Buraco Da Fechadura*. Rio de Janeiro: Editora: Vieira e Lent, 2009.

## **6. 7. SITES CONSULTADOS:**

DAVALLE, Regina. Federalismo, política dos governadores, eleições e fraudes eleitorais na República Velha. *Métis: história & cultura* 2.4 (2011).p 237. Disponível em : <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/viewArticle/1134>. Acesso em 11.2013.

TAROU, ANNE *Daumier et la scène parisienne* Par : Anne Tarou Date : | disponível em : <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/document-48347> Acesso em 03. Janeiro de 2014 às 19 horas.

TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. O Traço como texto: a história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o->

[z/FCRB\\_LuizGuilhermeSodreTeixeira\\_A\\_historia\\_da\\_charge.pdf](#). Acesso em 16. 07. 2013 às 19 horas.

MÉLINAND, Camille, « *Pourquoi rit-on ? Essai sur la cause psychologique du rire* », in *Revue des Deux Mondes*, Paris, Bureau de la Revue des Deux Mondes, LXVe année, 4e période, t. CXXVII, janvier-février 1895, p. 612-630. [http://fr.wikisource.org/wiki/Revue\\_des\\_Deux\\_Mondes/1894-1900](http://fr.wikisource.org/wiki/Revue_des_Deux_Mondes/1894-1900). Acesso em: 11. 09. 2014, às 21 horas.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Falas da cidade: conflitos e negociações em torno da identidade cultural no Rio de Janeiro*. In: *ArtCultura*, v. 7, n. 11, 2005.p.162. Disponível em: [www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF11/ArtCultura%2011\\_monica.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF11/ArtCultura%2011_monica.pdf). Acesso em 19. 12.2013.

FAGUNDES, Luciana P. "De São Cristóvão para Botafogo: as festas cariocas em homenagens aos reis da Bélgica (1920)." *Cadernos de História* (2007): 25-40. Disponível em: *Cadernos de História*, 2007 Disponível em: <http://www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria/ojs/index.php/cadernosdehistoria/article/view/41>. Acesso em 15.01. 2015.

LODI, Ariane, and Marilei Amadeu-Sabino. "Análise de Expressões Idiomáticas italianas com as lexias capo e testa e seu correspondente cabeça, em língua portuguesa." *Revista Linguagem & Ensino* 17.2 (2014). Disponível em: <http://www.rle.ucpel.tche.br/index.php/rle/article/view/1084>. 20.01.2015. às 18 horas.

ROCHA, Zeferino. *O desejo na Grécia Arcaica*. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*(1999) Disponível em :

[.http://www.psicopatologiafundamental.org/uploads/files/revistas/volume02/n4/o\\_desejo\\_na\\_grecia\\_arcaica.pdf](http://www.psicopatologiafundamental.org/uploads/files/revistas/volume02/n4/o_desejo_na_grecia_arcaica.pdf). p . Acesso em: 22. 04 . 2012.

DAVALLE, Regina. Federalismo, política dos governadores, eleições e fraudes eleitorais na República Velha. *Métis: história & cultura* 2.4 (2011).p 237. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/viewArticle/1134>. Acesso em: 22. 10 . 2013.

<http://portal-da-aviacao.blogspot.com.br/2011/05/historia-da-aviacao-civil.html> Acesso em 9 de novembro de 2014 às 19 horas.