UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

Fabiana Lopes da Cunha

CARICATURAS CARNAVALESCAS:

Carnaval e Humor no Rio de Janeiro Através da Ótica das Revistas
Ilustradas *Fon-Fon!* e *Careta* (1908-1921)

V. 1
São Paulo
2008

FABIANA LOPES DA CUNHA

CARICATURAS CARNAVALESCAS:

Carnaval e Humor no Rio de Janeiro Através da Ótica das Revistas
Ilustradas *Fon-Fon!* e *Careta* (1908-1921)

Tese apresentada ao Departamento
de História da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de Doutor em
História.

Área de Concentração: História Social
Orientadora: Profa. Dra. Maria Inez
Machado Borges Pinto

V.1

São Paulo
2008

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO DESTE TRABALHO PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Cunha, Fabiana Lopes da

C9724c Caricaturas carnavalescas: carnaval e humor no Rio de Janeiro através da ótica das revistas ilustradas Fon-Fon! e Careta (1908-1921) / Fabiana Lopes da Cunha – São Paulo, 2008. 2.v.

Orientadora: Maria Inez Machado Borges Pinto

Dissertação (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008.

Bibliografia: f. 465-476.

1. Carnaval – Rio de Janeiro - História. 2. Carnaval, 1908-1921 – Humor, sátira, etc. 3. Carnaval – Revistas – Ilustrações, 1908-1921. I. Cunha, Fabiana Lopes da. II. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. III. Título.

CDD 394.25098153

DEDICATÓRIA

Aos meus pais pelo apoio incondicional durante todo o trajeto de minha vida acadêmica, e no caso específico deste trabalho, durante os momentos difíceis de minha gravidez, quando me acolheram e me auxiliaram, possibilitando que eu desse prosseguimento à pesquisa.

Ao Mosart, meu companheiro, com amor, admiração e gratidão por sua compreensão, carinho, presença, paciência e incansável apoio ao longo do período de elaboração deste trabalho.

E à Sophia, minha pequena, sapeca, linda e irreverente menininha, que vivenciou de inúmeras formas este trabalho.

AGRADECIMENTOS:

À Profa. Dra. Maria Inez Machado Borges Pinto, que nestes anos de convivência soube me apoiar e orientar, muito me ensinando e contribuindo para meu crescimento intelectual e profissional.

À Profa. Dra. Tânia Costa Garcia que me auxiliou muito nesta pesquisa, com sua leitura criteriosa e suas observações e críticas extremamente construtivas no texto final , algo que eu somente poderia esperar e partilhar com uma amiga.

Ao Prof. Dr. Elias Thomé Saliba que mais uma vez, com suas observações pertinentes no exame de qualificação me iluminou e acabou, creio que sem intenção, me instigando a tratar também do humor neste trabalho.

Ao Prof. Dr. Janes Jorge por suas relevantes observações durante o exame de qualificação.

Ao Prof. Dr. Nicolau Sevcenko, por sempre ser inspirador.

À Biblioteca Nacional e aos funcionários, em especial a Anna Naldi e Cláudio de Carvalho Xavier, que viabilizaram meu contato com a documentação utilizada nesta pesquisa.

Ao Instituto Moreira Sales pelo acesso às gravações e dados das músicas utilizadas neste trabalho.

À UNESP por ter possibilitado que eu tivesse tempo disponível para a confecção da tese. Dentro desta instituição devo citar alguns nomes importantes neste trajeto, pela sua amizade e principalmente compreensão, dando destaque ao Prof. Dr. João Lima Sant’Anna Neto , um ser humano realmente maravilhoso, a quem devo muito. À Profa. Dra. Andréa Aparecida Zacharias e ao Prof. Dr. Paulo Cirino Mourão pelo apoio institucional.

À FFLCH-USP , instituição que tenho um carinho especial, à qual devo toda a minha formação.

À Geni e Solange pelo apoio e auxílio com relação à minha filha, pois ao cuidarem com tanto zelo e carinho dela, me proporcionaram a tranquilidade e o tempo necessário para que eu pudesse terminar este trabalho.

À Fernanda Garcia pela revisão do texto final.

E àqueles que direta ou indiretamente me estimularam, auxiliaram e me apoiaram durante toda esta trajetória.

CUNHA, Fabiana Lopes da. **Caricaturas Carnavalescas: Carnaval e Humor no Rio de Janeiro Através da Ótica das Revistas Ilustradas *Fon-Fon!* e *Careta* (1908-1921).** 2008. 2v. 509 p. Tese (doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Faculdade de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

RESUMO

Procuramos neste trabalho tratar o carnaval e o humor no Rio de Janeiro, através da ótica difundida pelas revistas ilustradas *Fon-Fon!* e *Careta*, através de textos e ilustrações elaboradas por grandes nomes da caricatura e da literatura e de jornalistas que ficaram no anonimato por conta de suas crônicas e artigos não conterem assinaturas.

Através destas publicações, é possível perceber a importância do carnaval na vida destes homens de letras e pincéis e quão importante foi a contrapartida que eles forneceram não apenas ao público leitor, mas a nós historiadores, pois é possível resgatar e reconstruir através destas publicações não apenas a história do carnaval, mas também compreender o contexto do período, os problemas políticos, a moda, as inovações e mudanças na vida da população carioca. É possível também entender o quanto era importante o carnaval e o humor, não apenas para a saúde financeira das empresas jornalísticas e editoriais, pois a abordagem e o tema agradavam o público leitor, mas principalmente na vida destes escritores e artistas, que não apenas escreviam sobre esta festa de forma irreverente, mas participavam ativamente dela como foliões e portanto, eles mesmos eram também artífices desta história.

Palavras-Chave: 1. Carnaval – Rio de Janeiro - História. 2. Carnaval, 1908-1921 – Humor, sátira, etc. 3. Carnaval – Revistas – Ilustrações, 1908-1921.

CUNHA, Fabiana Lopes da. **Carnival Caricatures:** Carnival and Humor in Rio de Janeiro Through the View of the Illustrated Magazines *Fon-Fon!* and *Careta* (1908-1921). 2008. 2 v. 509 p. Thesis (Doctor's Degree) - College of Philosophy, Language and Literature, and Human Sciences, College of History, University of São Paulo, São Paulo.

ABSTRACT

This work analyzes carnival in Rio de Janeiro through the irreverent view disclosed by the illustrated magazines *Fon-Fon!* and *Careta*. For such purpose, texts and illustrations elaborated by great names in caricature and literature were used, as well as by journalists who remained anonymous due to the fact that their chronicles and articles did not carry their signatures. The way in which carnival was dealt with in said publications, was intimately related to the world view which intellectuals enjoyed, the Belle Epoque, and to the readers of these magazines: the urban middle classes and part of the elite. To understand both the view and the type of humoristic approach used, songs and the works of chronicle writers, memorialists and historians who worked on the theme were also investigated. At the end, what could be verified through the study of these publications was the importance that carnival enjoyed in the lives of those men of letters and brushes, and how relevant was the counterpart which they made possible not only to readers, but also to us, historians. Through these publications, it is possible to redeem and reconstruct part of the history of carnival as well as understand the context of the period, political problems, stylishness, innovations and changes in the lives of Rio de Janeiro (*carioca*) dwellers. So much attention to the theme from the illustrated press denotes the importance of carnival to the financial health of newspaper companies, since the subject and its well-humored approach pleased readers, besides showing that not only did those writers and artists write about the festivities in an irreverent manner, but they also actively participated in them as carnival merry-makers, and therefore they were, themselves, artificers of that history.

Key Words: 1. Carnival – Rio de Janeiro - History. 2. Carnival, 1908-1921 – Humor, satire, etc. 3. Carnival – Magazines – Illustrations, 1908-1921.

O mundo jamais será o mesmo, e nós também mudamos junto com ele. Isto se refletirá em nosso cancionário popular, com a difusão e popularização do samba, e em nossa maior festa: o carnaval. A imagem elaborada por J. Carlos em 1918 é bastante elucidativa quanto à forma e o simbolismo que esta festa passará a ter daí em diante. No desenho abaixo, o Diabo é retratado como o personagem que divide o mundo. De um lado dele estão os foliões que brincam o carnaval e de outro, mais próximo do inferno, estão os soldados lutando entre si. A imagem mostra a metade da folia como superior, porque festiva e bem humorada, entregue aos prazeres de Momo. Em ambas, o que se vê é o império do desgoverno.

SUMÁRIO

<u>INTRODUÇÃO:</u>	11
<u>CAPÍTULO I: A Imprensa, os Literatos, o Carnaval e o Humor</u>	41
I.1. Caricaturas Carnavalescas.....	51
I.1.1. <i>Fon- Fon!</i> (De abril de 1907 a agosto de 1958).....	78
I.1.2. <i>Careta</i> (De junho de 1908 a outubro de 1960).....	84
I.1.3. Humor e Carnaval.....	86
I.2. Carnaval X Entrudo.....	98
I.2.1. As Grandes Sociedades.....	113
<u>CAPÍTULO II: Carnavalizando o Carnaval</u>	126
II.1. Carnaval e as Representações De Momo.....	126
II.2. Carnaval e Publicidade.....	139
II.3. Carnaval e Comportamento Social	148
II.4. Tentando Regrar o Carnaval.....	166
<u>CAPÍTULO III: Os Zé-Pereiras e o Carnaval do Zé Povinho</u>	198
III.1. Carnaval do Zé Povinho.....	218
III.1.1. Carnaval e Reforma.....	232
III.1.2. Os Espaços Carnavalescos.....	254
III.1.3. O Carnaval e seus Custos.....	260
<u>CAPÍTULO IV: O Carnaval Entre Os Sexos</u>	278
IV.1. “Você me Conhece?”	312
IV.2. O Carnaval e as “Cocottes”	315
IV.3. Carnaval e Jogo.....	324
IV.4. Carnaval , Teatro de Revista e a Vida Noturna.....	331
IV.5. O Carnaval, os Modismos e a Representação dos Espaços Públicos e Coletivos.....	344
<u>CAPÍTULO V: O Carnaval Político</u>	366
V.1. O “Carnaval Político” em Cordões.....	369
V.2. Carnaval e Eleições.....	379
V.3. As Mascaradas Políticas.....	383
V.4. Os Préstitos Políticos.....	392
V.4.1. As Diferentes Representações da Diplomacia Rio Branco.....	405
V.4.2. As Representações Carnavalescas do Governo de Nilo Peçanha.....	417
V.4.3. As Representações Carnavalescas do Governo do Mal. Hermes da Fonseca.....	423
V.5. Carnavalizando a Guerra.....	446
<u>CONCLUSÃO</u>	459

<u>REFERÊNCIAS</u>	465
1. Periódicos.....	465
2. Tabela de Discos e Gravações.....	465
3. Livros e Artigos.....	466
4. Obras Consultadas.....	473
5. Sites	477
 <u>ANEXO I:</u> Tabela com os Principais Colaboradores da <i>Fon-Fon!</i> e da <i>Careta</i> Durante a Belle Époque.....	 479
<u>ANEXO II:</u> “O Préstimo de Fon-Fon!” (de 1909 a 1913).....	504

INTRODUÇÃO:

Alegre, aos empurrões, dentro do seu vasto dominó azul, um máscara perambula Avenida em fora. De repente, num lugar em que a massa popular era menos densa, nas proximidades do Barateiro, estacou, e batendo palmas começou um discurso:

- A licença para sair mascarado? Pergunta-lhe um polícia.

- Eu não a tenho.

- Pois está preso, toca para a delegacia!

- Sabe com quem está falando?

- Estou falando com você!

- E sabe quem sou?

- É um sujeito que não tirou licença para sair de máscara.

Juntou gente. Vieram guardas civis, vieram comissários de polícia.

O mascarado, blandicioso, explicava-se:

- Vejam, senhores, eu não sou vagabundo.

E ameigando a voz:

- Sou um político...

Houve um sussurro.

- Sou um político de importância.

As autoridades ficaram comovidas.

- Sou um político de prestígio no povo.

O povo riu incrédulo.

- Sou um político sério...

- Diga quem é, bradou o comissário.

- Um político de princípios...

- Político de princípios, político sério, político de prestígio no seio do povo!? Só o Carlos Peixoto, mas esse está na Europa, considerou um popular.

E o mascarado rodou para o xadrez.¹

Tal crônica, publicada durante o carnaval de 1911, é recheada de elementos anedóticos: concisão, antítese, estereótipos, além de imagens contrastantes.² Este tipo de humor satirizando a política através de elementos atrelados à folia momesca era muito comum durante o início do século XX. Aliás, as imagens humorísticas, sejam elas em forma de caricaturas, charges ou de pequenos textos ou crônicas, foram muito utilizadas nas revistas ilustradas deste período.

Humor e carnaval são tão interligados que é quase impossível pensarmos num sem o outro. Os ritos de inversão e as transgressões e excessos cometidos durante estas festividades sempre foram motivos para o riso, para a confecção das charges, embaladas

¹ “O Político”. Careta, Rio de Janeiro, 04 de março de 1911.

² SALIBA, Elias T. *Raízes do Riso*. A Representação Humorística na História Brasileira: Da Belle Époque Aos Primeiros Tempos do Rádio. SP: Cia. Das Letras, 2002.p.16-7

por canções bem humoradas, repletas de duplo sentido ou de conteúdo crítico e satírico. Apesar de tal conexão, ao pesquisar sobre o assunto, não encontramos nenhum trabalho na historiografia brasileira que tratasse especificamente destes temas em conjunto, tendo como foco a cidade do Rio de Janeiro e como principal fonte documental as revistas ilustradas.

No período que tratamos neste trabalho, as duas primeiras décadas do século XX, tanto o carnaval quanto o humor passam por modificações associadas às inúmeras mudanças que a sociedade do período estava sofrendo. As revistas ilustradas e sua forma de representação crítica e humorística também passam por uma reestruturação, associadas às transformações que a imprensa sofria nestes primeiros anos do século XX. Em fins do século XIX entrávamos no período conhecido como Belle Époque, quando a cidade do Rio de Janeiro passa por inúmeras reformas, não apenas quanto às construções arquitetônicas e urbanísticas, mas também com relação a certas condutas. O governo de Pereira Passos passa a atacar e proibir determinadas tradições cariocas como

o comércio de leite em que as vacas eram levadas de porta em porta, a criação de porcos dentro dos limites urbanos, a exposição da carne na porta dos açougues, a perambulação de cães vadios, o descuido com a pintura das fachadas, a realização do entrudo e os cordões sem autorização no carnaval, assim como uma série de outros costumes “bárbaros” e “incultos”.³

Como veremos no primeiro capítulo, a proibição quanto ao entrudo já existia nas últimas décadas do século XIX, mas será apenas no início do século XX que tais manifestações festivas vão desaparecer das ruas da capital federal, o que não ocorrerá com os cordões, que se multiplicam a cada carnaval para o desgosto de muitos intelectuais e jornalistas do período.

No mesmo número da revista em que Bilac celebra a “vitória da higiene , do bom gosto e da arte” sobre a cidade “velha e colonial”, o literato ataca os “abomináveis cordões”, referindo-se a eles como “essa antiga usança de procissões báquicas”. E continua afirmando que “de todas as cidades civilizadas, o Rio de Janeiro é a única que tolera esta vergonhosa exibição [...] é revoltante que essas orgias transbordem para as ruas, em cortejos eróticos [...]”.⁴

³ NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical*. Sociedade e Cultura de Elite no Rio de Janeiro na Virada do Século. Trad. Celso Nogueira. S.P: Cia. Das Letras, 1993.p. 57

⁴ Idem, p. 71

Como veremos no decorrer do trabalho, apesar dos protestos e da tentativa de controle, através da necessidade destes grupos possuírem registros policiais para suas apresentações, os cordões continuaram a desfilar pelas principais ruas e avenidas do Rio de Janeiro durante as duas primeiras décadas do século XX, destoando da elegância e do grã-finismo tão propalado pelas revistas ilustradas. Aliás, a tentativa de organizar, assim como a de tornar a festa carnavalesca mais disciplinada e “civilizada” vinha desde meados do século XIX, com o primeiro desfile elaborado por parte da elite e de alguns intelectuais. Este fato será comentado no primeiro capítulo com o intuito de mostrar que o envolvimento de intelectuais com esta festa não era incomum, muito pelo contrário.

Tal envolvimento não se restringia aos intelectuais e à elite. José Murilo, ao indagar sobre a inatividade dos cidadãos no Rio de Janeiro, frente à comemoração da proclamação da República, se estes seriam bestializados ou bilontras⁵, conclui que se por um lado havia certa apatia com relação a fatos ou atos políticos, como as mobilizações dos clubes republicanos, partidos operários ou os batalhões patrióticos que somente duravam enquanto existiam os problemas que os tinham feito surgir, isto não ocorria quando se tratava de organizar festas ou associações de caráter não-político. A propensão a festas e à religiosidade do povo brasileiro era algo que chamava a atenção dos estrangeiros, como Thomas Ewbank que, em 1846, observa, fascinado, a importância da religião na vida dos habitantes de nossa terra. Seu relato chama a atenção para os aspectos externos e festivos do ritual que pareciam ser os que mais interessavam aos fiéis.⁶ Sua descrição mostra um povo com talento e vocação para a festa e, também, para a teatralidade.

Festas religiosas como a da Glória, da Penha, do Divino Espírito Santo, eram muito apreciadas pela população, que participava ativamente destes eventos em fins do século XIX. Até o imperador, sabendo da importância de tais eventos para a população, muitas vezes comparecia pessoalmente, causando uma mobilização ainda maior. Mesmo nas comemorações cívicas e em cerimônias de coroação e cortejos imperiais, “batuques, congadas saudavam os componentes da corte, mesclando o catolicismo com a religiosidade e musicalidade dos escravos africanos”. Esse tipo de manifestação popular e musical em

⁵ Aqui o autor se refere à famosa frase de Aristides Lobo sobre o fato do povo ter assistido “bestializado” à queda da monarquia e ascensão do regime republicano. CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. SP: Cia. Das Letras, 1991.

⁶ EWANK, Thomas. *Vida no Brasil*. BH, Itatiaia; SP, EDUSP, 1976. pp.159-161

festas religiosas adentra o período republicano, sendo que de todas elas, a mais importante, quanto à difusão de músicas, ficou sendo a de Nossa Senhora da Penha. Muitos artistas cantavam e tocavam ali suas canções e sambas e, se obtivessem sucesso na festa, o êxito das composições durante as festividades carnavalescas era praticamente certo.

Tal propensão a estas atividades nos faz pensar se os desfiles implementados pela elite intelectual, ainda em meados do século XIX, não acabaram sendo um sucesso por conta destas experiências de rituais religiosos teatralizados nas ruas da capital federal, já que estes eram vistos como algo apropriado às famílias e à população em geral. Afinal, sabemos que somente é possível implantar algo novo se, de fato, este estiver imbuído de simbolismos e elementos relacionados a algo já conhecido e aceito pela comunidade. Esta é a visão de Hobsbawn e Ranger, que assim definem “tradição inventada”:

um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado.⁷

O passado histórico onde estas tradições são inseridas não precisa ser muito distantes, mas, na

medida em que há referência a um passado histórico, as tradições ‘inventadas’ caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial. [...] elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória.⁸

O fato é que a população da cidade do Rio de Janeiro costumava participar ativamente de certas festividades religiosas que, depois, acabariam também contribuindo com o cancioneiro dos festejos carnavalescos. No entanto, se todas estas festas contribuiriam para o carnaval e para o sucesso de alguns artistas e canções, o público destas era diferente.

Quem participava da festa da Penha eram, principalmente, pessoas de baixo poder aquisitivo, provenientes de bairros pobres como Inhaúma, Pavuna, Irajá, Meriti, Campo

⁷ HOBBSAWN Eric & RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. 2ª ed., S.P., Paz e Terra, 1997

p. 9

⁸ Idem, p.10

Grande e Ilha do Governador, segundo Mello Moraes Filho. Havia também a participação de fazendeiros e suas famílias, além de romeiros da cidade, que chegavam, em sua grande maioria, pelo porto de Maria Angu e da Fazenda Grande. Nas estradas de rodagem, o ranger dos carros de boi disputavam com o alarido das vozes que desde as nove da manhã gritavam: “Viva a Penha!”...”Viva a Penha!”. Junto com estes sons, acompanhando as trovas dos populares, haviam rabecas, violas e pandeiros.

Tal festa seria uma das mais importantes da cidade, chegando a ter a participação de 50 mil romeiros ao final do século XIX . Estes organizavam piqueniques que, mais tarde, evoluíam

para grandes bebedeiras, uma orgia campestre [...] com muita música, misturando-se ritmos portugueses, brasileiros e africanos: o fado, o samba, a tirana, a caninha-verde. Não raro, capoeiras navalhavam romeiros. Eram também tradicionais na Penha os conflitos entre forças da polícia e do Exército. Policiar a festa era quase uma operação de guerra.⁹

Já o público, que comparecia à festa da Glória, era muito diferente, “mais diversificado socialmente, abrangendo tanto os pobres do centro da cidade quanto as camadas mais ricas”¹⁰ , até mesmo a família real participava da festança. Era possível, portanto, perceber nesta festa a convivência entre diversas classes e distintas etnias, possibilitando o diálogo cultural e de costumes dentro deste espaço festivo.

Isto também ocorreria nas festas do Divino, que segundo Martha Abreu, possuía inúmeras barracas, sendo que a *Três Cidras do Amor* teria a assistência de um público bem variado e distinto.

Mello Moraes confirma o sucesso destas barracas:

Os espetáculos nas barracas constituíam o divertimento predileto de metade do público, que os freqüentava com assiduidade. A cavalgada de um dos circos de cavaleiros preludia, ao mesmo tempo que as folias, a Festa do Divino. Todas as manhãs, a partir das onze horas, a troupe exibia-se nas ruas, com seus cavalos de raça, seus artistas adestrados. O pessoal completo da companhia, em garbosos ginetes enfeitados de fitas, passeava pela cidade, anunciando o espetáculo da noite.[...]

⁹ CARVALHO, José Murilo. *Os Bestializados*. o Rio de Janeiro e a República que não foi. S.P., Cia. das Letras, 1987. p.141-2

¹⁰ Idem, p.142

Fechando o préstito, vinham dois macacos banzando de um lado para outro em dois lindos pequiras, o diretor da companhia, e o palhaço Joaquim, por antonomásia- o Faceirice.

Vestido de clown, de costas para o pescoço de uma égua baia, de pé e fazendo trejeitos, o gracioso palhaço arrastava após si uma ranchada de moleques, que, tumultuosos, batendo palmas compassadas, estabeleciam com ele extravagante diálogo e formavam coro.

Era o Faceirice, dominando de toda a altura o seu numeroso séquito, erguendo as mãos, arregalando os olhos, escancarando a boca pintada de vermelho, ao soar dos guizos de suas mangas de bicos e de seu chapéu de pierrot, principiava:

-Moleque!...

-Sinhô!

- A moça é bonita?

-É sim Sinhô...

-Tem vestido de babado?

-Tem sim Sinhô...

-Rapadura é coisa dura?

-É sim Sinhô...¹¹

São estes palhaços, muitos deles atrações destas barracas, que, posteriormente, tornariam-se famosos através de apresentações nos teatros, uma novidade de grande sucesso em fins do século XIX na capital federal:

Protagonizado por belas atrizes “livres” e atores cômicos estimados pelo público, atraía assistências diversificadas que lotavam platéias e balcões das acanhadas casas de espetáculos do Rio de Janeiro. Antes mesmo que Artur Azevedo inaugurasse o ciclo de revistas de ano que se tornariam uma verdadeira febre, o teatro ligeiro armava-se com uma mistura de cabaré, espetáculos de feira e circo.¹²

Desta forma, percebemos que os circos e as barracas de festas famosas, como a do Divino Espírito Santo no Rio de Janeiro, eram, em fins do século XIX, espaços importantes para o lazer, o divertimento, a música, a dança e o humor e, posteriormente, estariam estreitamente vinculados ao carnaval. Nestes espaços atuavam, com destaque, os palhaços que faziam números humorísticos através de piadas e canções. Foi num destes locais que despontou um dos grandes compositores de músicas carnavalescas: Eduardo das Neves.

Nossa breve discussão sobre diferentes festas como a da Penha, Glória e do Divino, são importantes para buscarmos compreender, neste contexto, a importância destes eventos

¹¹ Mello Moraes Filho, *Festas e Tradições populares do Brasil*. R.J., Itatiaia, 1999. p. 120-1

¹² CUNHA, Maria Clementina Pereira. “Vários Zés, Um Sobrenome: As Muitas Faces do Senhor Pereira no Carnaval Carioca Da Virada Do Século”. IN: CUNHA, Maria Clementina P. (org). *Carnavais e Outras F(r)estas: Ensaio de História Social da Cultura*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, CECULT, 2002. p. 371

entre a população e o porquê de o carnaval ter sido, dentre as inúmeras comemorações, a festa que se manteve em nosso calendário oficial. Mas, para isso, acreditamos que seja importante definirmos, através de algumas discussões teóricas, o que é festa.

Para Bakhtin, as festas são uma “forma primordial” e marcante da humanidade, não apenas pelo descanso da labuta diária que nestes eventos são temporariamente desfrutados, mas porque elas exprimem uma concepção de mundo. A festa envolve a esfera do espírito e das idéias, bem como uma relação muito peculiar com o tempo. “A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa. E são precisamente esses momentos - nas formas concretas das diferentes festas - que criaram o clima típico da festa”.¹³ Na Idade Média, somente no carnaval e em outras festas públicas é que o povo penetrava em um “reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância”. Enquanto a festa oficial, com a reafirmação do *status quo* vigente e seu tom de seriedade, não permitia ao povo mostrar sua verdadeira faceta.

Em contrapartida, em períodos de festividades como o carnaval, a eliminação das hierarquias possibilitaria um outro tipo de comunicação entre os indivíduos, com um vocabulário próprio e gestual, sem restrições, o que fazia com que os indivíduos se libertassem de certos códigos de etiqueta e de moral. Por conta disso, estas formas de expressão são dinâmicas e mutáveis e caracterizam-se, principalmente ,

pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo [...] da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés”.¹⁴

Sem buscar conceituar uma festa em particular, Guarinello, busca entender a festa de forma genérica, mas já no início de seu texto alerta que “os sentidos que o próprio senso comum atribui a festa são”, em grande parte muito “fluidos, negociáveis, contestáveis”.¹⁵

¹³ Bakhtin, M.A *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento o Contexto de François Rabelais*. 2ª ed., S.P. , Hucitec, 1993. p. 8

¹⁴ Idem, p. 10

¹⁵ GUARINELLO, Norberto Luiz. “Festa, trabalho e cotidiano”. IN: JANCSÓ, I & KANTOR, I. *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. SP: Hucitec:Ed. Da Universidade de São Paulo: FAPESP:Imprensa Oficial, 2001. p. 969

Guarinello, em seu artigo, tenta abordar a festa abstraindo destes eventos suas particularidades históricas e culturais e propõe analisá-la como uma celebração vinculada ao cotidiano, este compreendido pelo autor como um “tempo concreto de realização das relações sociais”. Para ele a festa deve ser entendida através de alguns pontos relacionados à ação coletiva, tais como: a organização e preparação do evento, que para isso exige uma determinada estrutura de produção e de consumo da mesma. A festa ocorre num tempo social de suspensão temporária das atividades cotidianas e necessita para sua realização de uma concentração de esforços e afetos de seus participantes sobre determinado objetivo, que pode ser um acontecimento real ou imaginário, mas que necessita ser fruto de uma satisfação ou anseio coletivo, que tal objeto “funcione como pólo de agregação dos participantes, como símbolo de uma identidade que pode ser, mais ou menos, circunstancial ou permanente” e por fim, este evento pode gerar produtos materiais, comunicativos ou simbólicos, desde que estes compartilhem do significado da identidade produzida pela festa. “A festa é, num sentido bem amplo, produção de memória e, portanto, de identidade no tempo e no espaço sociais”.¹⁶

Festa, portanto, conclui o autor, produz identidade, já que sempre está vinculada com a produção do cotidiano, isto porque a “festa é um ponto de confluência das ações sociais cujo fim é a própria reunião ativa de seus participantes”.¹⁷ No entanto, não significa que ela produza o consenso. Até porque, se ela é fruto de uma realidade social, ela é a expressão desta mesma realidade, e como tal, nunca é isenta de conflitos. Ela também não é um rito de inversão, subversão ou de anomia. O espaço da festa possui regras próprias, com códigos de conduta que podem ser manifestos através da escrita, de forma ritualizada ou espontânea. Ela é “parte de um jogo, é um espaço aberto no viver social para a reiteração, produção e negociação das identidades sociais”.

O que chamamos de festa é um espaço significativo por excelência, um tempo de exaltação dos sentidos sociais, regido por regras que regulam as disputas simbólicas em seu interior e que podem, por vezes, ser bastante agudas. A festa unifica, mas também diferencia, tanto interna quanto externamente.¹⁸

¹⁶ Idem, p. 971-2

¹⁷ Idem, p. 972

¹⁸ Idem, p. 973

A festa distingue, ainda, os incluídos e os excluídos dela. E são inúmeras as formas de traçar esta fronteira, que em geral está vinculada à identidade que tal celebração tem em seu seio. Por outro lado, a identidade criada pelos que estão inseridos dentro dela não é homogênea. Além disso, como toda festa implica em produção e consumo, ela também envolve uma estrutura de poder e, portanto, de controle diferenciado.

Uma festa pode, ainda, significar uma tentativa de imposição de identidades, e seus sentidos podem ser, portanto, forçados e manipulados. Por conta disso, seu sentido sempre depende de seus participantes que dão seu caráter identitário e que é forjado dentro de um contexto mais amplo, de diálogo com o calendário festivo, cíclico ou episódico.

Festas familiares, grupais, cívicas, religiosas, compõem segmentos de identidades parciais que se somam ou se contrapõem na escala da identidade social mais global e, portanto, mais abstrata e fugidia. A festa é, assim, não um simples somatório, mas uma articulação de festas singulares.¹⁹

Vistas desta forma, é possível fundir, neste mesmo conceito, eventos tão distintos como um aniversário, um funeral, uma procissão religiosa ou os carnavais. Todos têm suas peculiaridades, mas também estão circunscritos ao calendário de festas com as quais dialoga.

Para Marc Ferro, a festa é o momento dos excessos permitidos e, às vezes, “recomendados, a festa acompanha freqüentemente a comemoração, ou confunde-se com ela”.²⁰ Para elucidar sua definição, ele salienta exemplos como o de Andaluzia, em uma festa anual que comemora a expulsão dos árabes, recontando os episódios desta história desde sua chegada até a libertação. Ele utiliza também a comemoração do 14 de julho, na França, como mais um exemplo do uso da festa para compor uma “verdade histórica”.

Segundo Yves-Marie Bercé, até o início do século XVI, os inimigos ritualizados nas festas tradicionais não traziam nenhuma polêmica. No entanto, com a reforma religiosa, um tipógrafo da Basileia teria composto um

primeiro jogo de carnaval politizado. Em Berna, organizou-se em 1523 um verdadeiro carnaval antipapista. Com a expansão da reforma, outras festas politizaram-se, tornando-se disputas, e conseqüentemente as festas tradicionais desapareceram, sucessivamente, na Alemanha, na Inglaterra,

¹⁹ Idem, p. 974

²⁰ FERRO, Marc. *A História Viglada*. SP: Martins Fontes, 1989.p. 54

enquanto nos países católicos se mantiveram por mais tempo: a festa, o folguedo tornava-se uma afirmação de catolicidade.²¹

Para Bercé, estas disputas dividiram a comunidade. Tal cisão teria sido reforçada pela centralização dos estados entre os séculos XVII e XVIII, pela Revolução Francesa e pela difusão, através das camadas mais abastadas, de um certo tipo de moral e de instrução, o que acabaria impedindo a participação das elites nos folguedos. Para ele, assim como a festa, as comemorações passam a fazer parte do jogo político.

Para Mona Ozouf, a época contemporânea passou a definir o que é comemorável ou não. Os silêncios, para a estudiosa, deslocam os fatos e os selecionam e as comemorações passam a ter, também, uma função conservadora, ao tentar identificar os franceses, por exemplo, com os projetos de momentos e com os programas das festas e desfiles de comemoração ao centenário da Revolução Francesa. Estes eventos passariam, cada vez mais, a se tornar solenidades que representariam apenas o estado, fazendo com que grande parte da população se sinta excluída deles e encare o dia apenas como um descanso, propiciado pelo feriado. Por outro lado, passa a se multiplicar as festas particulares, “realizadas ou organizadas pela própria sociedade”, como o dia dos professores, da Saúde, etc.²²

Tal análise vai ao encontro da elaborada por Hobsbawn, sobre a invenção das cerimônias públicas, como a do Dia da Bastilha, criado em 1880, que reuniria as “manifestações oficiais e não-oficiais” junto com eventos e manifestações populares. Estes eventos relacionados à população tinham uma tendência em transformar a memória da Revolução em expressão coletiva de “pompa e poder do estado” e juntamente com isso, possibilitavam a “satisfação dos cidadãos”.²³

Ao lado das tradições políticas inventadas, o historiador inglês ressalta também o surgimento de movimentos de massa que reivindicavam sua independência e uma alternativa às comemorações dos Estados. Alguns destes, como o catolicismo político e vários tipos de nacionalismo “estavam profundamente conscientes da importância do ritual, cerimonial e mito, incluindo, via de regra, um passado mitológico”.²⁴ O autor cita, como

²¹ Idem, p. 55

²² Ferro, op., cit., p. 49

²³ Hobsbawn, op., cit., p. 279

²⁴ Idem, p. 291

exemplo, 1º. De Maio, que se transformou rapidamente em uma festa recheada de símbolos e significados.²⁵

Para Hobsbawn, tais práticas neste período, entre 1870 e 1914, se dariam em sua maioria de cima para baixo, por conta do esnobismo que imperava na sociedade daquele momento. Mas, ele ressalta que o movimento oposto não esteve ausente. Apesar da admiração que alguns aristocratas, intelectuais e divergentes nutririam a respeito de certas atividades plebéias urbanas, como o *music-hall*, a “assimilação de práticas culturais ocorreu entre as classes baixas, ou mais tarde, entre um público de massa. Alguns sinais dessa assimilação já eram visíveis desde 1914, transmitidos principalmente pelos divertimentos e, talvez, sobretudo, pela dança social, que pode relacionar-se à crescente emancipação da mulher: a moda do *ragtime* e do tango”.²⁶

Segundo Jancsón e Kantor, o primeiro grupo a analisar mais atentamente estas manifestações no Brasil foram os “memorialistas, viajantes, literatos e juristas”, que em fins do século XIX buscavam compreender nestas

manifestações lúdicas os fundamentos ontológicos, étnicos e raciais da nacionalidade brasileira. Naquele momento, o interesse dos intelectuais pelas culturas populares pagava tributo às teorias *racialistas* em voga na passagem do século, apesar de, ou até por conta disso, identificarem na mestiçagem em larga escala o traço mais marcante da sociedade brasileira.²⁷

Dentre os vários escritores deste período, que se encaixam nestas características, ressaltamos dois: Mello Moraes Filho e Luís Edmundo²⁸.

O primeiro, Mello Moraes Filho, apesar de não ser considerado por Sílvio Romero como um folclorista por conta de não utilizar em seus textos modelos cientificistas muito em uso na época - como o de focar como objeto de análise o homem do interior, visto no século XIX como símbolo do “homem brasileiro” por conta de supostamente ainda manter a “pureza” dos hábitos- foi considerado pelos folcloristas do século XX como um precursor deste tipo de estudo.

²⁵ Idem, p. 294

²⁶ Idem, p. 315

²⁷ JANCÓS, István & KANTOR, Íris(org). *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. SP: Hucitec:Ed. Da Universidade de São Paulo: FAPESP:Imprensa Oficial, 2001. p. 4

²⁸ Mello Moraes Filho. op., cit. EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do Meu Tempo*. RJ: Imprensa Nacional, 1938.

Seu principal trabalho²⁹ busca “criar uma íntima ligação entre as diferentes manifestações culturais populares e a exaltação de ‘nossa nacionalidade’, entendida não mais através da imagem do indígena idealizado, mas fundamentalmente pela mistura de brancos e negros”.³⁰ Para ele, as festas eram “manifestações nacionais” por conta de nestes eventos reunirem-se “todo o ‘povo’ num ‘único objetivo’”: o de participar de comemorações tradicionais da comunidade, mesmo que “escravos – com batuques e cucumbis- e seus senhores mantivessem seus costumes próprios e separados”.³¹

Apesar de ter vivenciado um período onde as teorias sobre as diferentes raças e a afirmação com relação à inferioridade das raças não-européias trouxeram a preocupação e reflexão de inúmeros intelectuais brasileiros com relação a nossa mestiçagem e, por conta disso, sobre nosso futuro enquanto nação, Mello Moraes possuía uma leitura bastante singular com relação à mestiçagem e à festa. Como nos diz Abreu:

Apesar de priorizar o estudo do passado, revelou também aspectos do presente; apesar de procurar inventar uma nação em termos culturais, não escondeu seus conflitos e diferenças; apesar de reproduzir certas máximas racistas sobre os africanos, não deixou de se orgulhar de suas tradições e cultura, incorporando-as à “nossa nacionalidade”.³²

Sua descrição do carnaval no Rio de Janeiro é extremamente reveladora, porque mostra uma das possibilidades de se compreender esta festa no Brasil. Ao lermos o trecho abaixo, podemos vislumbrar não apenas o dinamismo e movimento da festa, mas também o elo, que na visão do autor era promovido entre culturas diferentes, entre camadas sociais distintas.

Por volta das cinco horas da tarde a turba tomava as saídas, de onde o clangor dos clarins e o tropel dos cavalos avizinham-se.
O povo abria-se em fileiras defronte do paço; de envolta com a multidão os velhos cabeçudos, de cajado e luneta, suspendiam no ar as enormes carrancas de papelão, saracoteando; os diabinhos barbudos reviravam as máscaras, enrolando à cinta a cauda vermelha..A expectativa era inexcedível!
E os sons se escutavam de perto, de muito perto...

²⁹ Mello Moraes Filho. Op., cit.

³⁰ ABREU, Martha. Mello Moraes Filho: Festas, Tradições Populares e Identidade Nacional. IN: CHALHOUB, Sidney & PEREIRA, Leonardo Affonso de M.(org). *A História Contada: Capítulos de História Social da Literatura no Brasil*. RJ: Nova Fronteira, 1998. p.180-1

³¹ Abreu, op., cit., p.176

³² Idem, p.182

A família imperial chegava às sacadas, e os “vivas” e urrahs, como uma pirâmide sonora que enfiasse a grimpada na imensidade, tinham por base ondulante o pasmo de toda aquela população.

Logo após, transpunha o largo do Paço a banda marcial do Congresso das Sumidades carnavalescas, vestida com o pitoresco uniforme dos cossacos da Ucrânia.

Os clarins escoceses do regimento dos *highlander* formavam-lhe a retaguarda, antecedendo ao carro de D. Quixote, o cavaleiro da Mancha, que fazia tremular, com a galhardia de um herói de Cervantes, o pendão admiravelmente trabalhado das Sumidades.³³

Para Abreu, não apenas sua obra, mas o próprio autor funcionava como integrador, ou nas palavras de Hermano Vianna, como um “mediador cultural”³⁴, ao promover, em sua casa, saraus freqüentados por variados segmentos sociais. Sua obra é o reflexo de sua vida, como não podia deixar de ser.

Luis Edmundo, para Jancsó e Kantor, faria parte do mesmo grupo de Mello Moraes Filho, o de um memorialista preocupado em descrever cenas do cotidiano e do lazer na capital federal e que também vê nas festividades carnavalescas uma mestiçagem que compõe de forma positiva a nação brasileira, mas que não possuía a preocupação de comprovar seus escritos através de documentação, o que os diferencia de historiadores do período como: Vieira Fazenda, Basílio de Magalhães, Affonso E. Taunay, dentre outros.

Apesar disso, ele é sempre muito citado em trabalhos cuja temática é a festa carnavalesca. Isto porque seus textos dão uma descrição imagética da festa, mostrando-nos uma idéia do quão caótico e neurastênico (para utilizar as palavras do próprio autor) o carnaval carioca poderia parecer e ser sentido por um jornalista, amante destes folguedos, naquele período. O delírio causado pelo ribombar dos tambores transformaria as atitudes de seres humanos em animais, tomados todos por um êxtase coletivo que não permitiria que cada um pensasse ou raciocinasse. Os seres arrebatados e tomados de impulsos irrefreáveis, em seu texto, não mais falavam, mas, guinchavam, rosnavam; não mais andavam ou dançavam, mas se contorciam em inúmeros trejeitos e saracoteios. O autor descreve estas manifestações como se a rua e as pessoas tivessem sido tomadas de um arrebatamento coletivo.

³³ Mello Moraes Filho, op., cit., p.34

³⁴ VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. R.J., Zahar/UFRJ, 1985

Segundo Nicolau Sevcenko, Orfeu conseguia se comunicar com a “alma invisível”, presente em todos os seres e elementos, e somente se manifestava em rituais de catarse e êxtase coletivos, que os gregos denominavam *daemon*. Para ele, Orfeu era um oficiante do êxtase.³⁵ Analisando sob essa ótica, podemos dizer que Orfeu, ao menos no Rio de Janeiro, deu lugar a Momo. No entanto, sua sugestão de utilizar Orfeu como uma imagem para demonstrar “o papel desempenhado pelas projeções culturais numa sociedade passando por um processo de exacerbação de tensões, em curso de se tornar uma megalópole moderna”,³⁶ não deixa de ser também eficaz, quando tratamos do Rio de Janeiro.

Tanto o carnaval quanto o humor já faziam parte do cotidiano da capital federal, assim como as revistas ilustradas, que surgem nas três últimas décadas do século XIX. Ainda no período imperial, segundo Saliba, chegam a circular em torno de sessenta revistas ilustradas no Rio de Janeiro nestes anos. Apenas no início do século XX, com o incremento da imprensa, de novas tecnologias relacionadas à impressão e à reprodução, é que ocorre um aumento significativo no número de tiragens e do público leitor. É neste período, principalmente nos anos que se relacionam com os primeiros governos republicanos, que o carnaval passa por inúmeras mudanças, não apenas com relação ao itinerário dos desfiles das Grandes Sociedades, que se concentrariam na Avenida Central, após a reforma urbana, mas também com relação ao espaço destinado pela imprensa ilustrada às diferentes manifestações carnavalescas. Mesmo que em inúmeros textos e charges estas referências sejam irônicas ou sugiram, ainda, alguns preconceitos com relação às manifestações ou participações das camadas populares na folia, a crescente referência a estas mostra, de um lado, uma ampla participação e de outro, algumas posturas paradoxais destes intelectuais e artistas.

Após discorrermos sobre algumas definições a respeito da festa, vamos buscar fazer o mesmo com relação ao humor. Para isso, utilizamos as palavras de Elias Thomé Saliba. De acordo com este estudioso, o humor se caracteriza como o “esforço inaudito de desmascarar o real, de captar o indizível, de surpreender o engano ilusório dos gestos estáveis e de recolher, enfim, as rebarbas das temporalidades que a história, no seu constructo racional, foi deixando para trás”. Tais características se aproximam da história

³⁵ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole*: São Paulo Sociedade e Cultura nos Frementes Anos 20. S.P., Cia. das Letras, 1992.p.17-8

³⁶ Idem, p.18

porque esta também se movimenta e o que antes era novo, passa, assim, como o riso que se prosseguir repetidamente se percebe “caduco e inútil”. “Por tudo isso, mais do que percepção e sentimento da ruptura e da contrariedade, a representação humorística é uma epifania da emoção. Ela se dilui na vida cotidiana e só de vez em quando brilha e ilumina, como um intervalo de riso e de alegria na rotina dos ritmos repetitivos e diários”.³⁷

Desta forma, tanto o humor quanto a festa têm um caráter efêmero. A festa (com os elementos, códigos e comportamentos vinculados a ela) somente é tão celebrada porque sua condição é não poder se perpetuar no dia-a-dia. Assim como ela, o humor também é transitório, pois como afirma Pirandello,

o humorista sabe que a vida é um fluxo contínuo e todas as formas de lógica são tentativas inúteis de deter esse fluxo. A atitude humorística é desmistificadora por excelência, porque no momento mesmo que as formas lógicas tentam deter e paralisar esse fluxo, o humorista mostra que elas não se sustentam e revelam o que elas são: máscaras.³⁸

A atitude de estranhamento do humorista, desta forma, o conduz a um território ambíguo e de instável fragmentação e impermanência. Esta mutabilidade é típica da produção humorística, assim como de seus alvos, muitas vezes, “historicamente nômades e culturalmente inventados”.³⁹

Quanto ao humor como forma de análise da representação humorística da nossa história, nos fundamentaremos principalmente no livro de Elias Thomé Saliba, que é hoje o trabalho mais rico e elucidativo quanto ao tema .

O autor, busca, através das raízes do humor brasileiro na Belle Époque, compreender toda uma geração de literatos que estariam preocupados com uma “reinterpretação da cultura brasileira com as questões da identidade nacional”. O grande dilema dos que buscavam criar esta identidade residia na realidade paradoxal do país. Talvez por isso, e pela dubiedade de papéis a que estes literatos se propunham, a Belle Époque foi um dos momentos em que a “representação humorística parece ter ocupado uma dimensão importante da cultura brasileira naquele período”.⁴⁰

³⁷ Saliba, op., cit., p. 29

³⁸ Idem, p. 27

³⁹ Idem, p. 27

⁴⁰ Idem, p. 303

Jan Bremmer e Herman Roodenburg ressaltam a importância em se compreender a história do humor dentro de contextos específicos, portanto, sua principal questão não é o humor, num sentido mais genérico e neutro, mas principalmente tentar compreender e responder questões relevantes e que contribuam para a nossa história cultural: ou seja, “como o humor é transmitido e por quem, para quem, onde e quando”.⁴¹ Neste sentido Saliba vai ao encontro dos anseios que estimulariam os debates entre o humor e a história propostos por estes dois estudiosos⁴².

A preocupação com o riso, parece ter sido também alvo de trabalhos que buscavam contrapor-se à sistematização e às “grandes ‘teorias’ do riso e do humor”.⁴³ Estas grandes teorias buscam uma espécie de “ontologia do humor”, como se o humor e o riso fossem elementos que pudessem ser compreendidos sem a inserção em uma cultura e um contexto específicos. Segundo Bremmer e Roodenburg, o humor teria sido estudado pela primeira vez com certa sistematização ainda na Antiguidade e teria chegado a nós apenas parcialmente⁴⁴.

Quanto ao período em que estamos tratando, a Belle Époque, são as obras de Bérghson, Freud e Pirandello que compilam teorias abrangentes sobre o humor e o riso. Todas elas, embora de formas distintas, associam “o cômico ao inconsciente coletivo” e revelam o “lado recôndito e ambivalente do humor acabando, afinal, por relativizar e historicizar todas as inúmeras formas de representação humorística”.⁴⁵ Tais reflexões para Saliba, denotam o quanto o humor era importante para a Belle Époque, pois estas obras se opõem às que até então sistematizavam e teorizavam o riso. Elas vão revelar “o lado recôndito, obscuro e ambivalente do humorismo, associando-o ao inconsciente”.

Perceberam o quanto o humor situava-se no vértice da fragmentação da representação e da linguagem, dos seus usos e de sua destinação pública. O humor era uma espécie de espelho estilhaçado no qual a Belle Époque poderia mirar-se, para compensar a vertigem embriagadora diante de alterações tão radicais, introduzidas na ordem corriqueira da vida

⁴¹ BREMMER, Jan & ROODENBURG, Herman. *Uma História Cultural do Humor*. Trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. RJ: Record, 2000. p. 13

⁴² Os autores introduzem o livro afirmando que todos os artigos que constam na obra se propõem a analisar o humor e suas representações dentro do contexto em que ele foi gestado.

⁴³ Saliba, op., cit., p. 301.

⁴⁴ Aristóteles. Poética e Teofrasto, Sobre a comédia e Sobre o Absurdo (fragmentos 709-10); em *De Oratore* de Cícero. Boston: Wells and Lilly- Court Street, 1823

⁴⁵ Saliba, op., cit., p. 302

humana. Daí as ambigüidades dessas três teorias e, obviamente, as suas limitações.⁴⁶

A Belle Époque, teria representado um momento “de crise e desarticulação” de dois “sistemas de valores da dimensão cômica: a distinção entre o ‘bom’ e o ‘mau’ riso e a teoria da superioridade e do distanciamento.[...]”

O próprio epíteto belle époque, na sua raiz européia, com seu intrínseco e oscilante sentido, navegando entre o sério e o irônico, já parecia confirmar a indiferenciação e a dissolução das concepções cômicas. [Bérgson, Freud e Pirandello mostram] cada um à sua maneira, que o riso não tem essência e sim uma história, tornando todas as definições tão triviais quanto as que encontramos nos dicionários e enciclopédias.⁴⁷

Utilizando deste arcabouço teórico como definição da representação humorística da Belle Époque, Saliba vai resgatar a história do humor no Brasil, através das obras de literatos que desenvolveram, em sua trajetória profissional, múltiplas formas de representação humorística, desde anedotas, crônicas, propagandas, teatros de revista e linguagem radiofônica. Muitos deles aparecerão em nosso trabalho, porque utilizavam esta linguagem para exprimir também a forma como encaravam a folia carnavalesca.

Apesar de não tratar especificamente do período em que abordamos em nosso trabalho, não podemos deixar de ressaltar a obra clássica de Bakhtin, que trata do humor e de festas públicas consideradas, por ele, em sua essência, como carnavalescas. Para ele, o riso “opunha-se à cultura oficial” onde predominava o discurso religioso e feudal. Todas as manifestações cômicas desta cultura carnavalesca possuiriam uma unidade de estilo que constituiriam partes da cultura cômica popular. Estas manifestações seriam subdivididas em três grandes categorias:

1. *as formas dos ritos e espetáculos* (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc);
2. *obras cômicas verbais* (inclusive as paródicas) de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar;
3. *diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro* (insultos, juramentos, *blasões* populares, etc).⁴⁸

⁴⁶ Idem, p. 28

⁴⁷ Idem, p. 21

⁴⁸ Bakhtin, Mikhail.op., cit., p. 4

Todas elas, apesar de distintas, refletiriam a mesma visão cômica de mundo e estariam, por conta disso, estreitamente vinculadas e relacionadas de diferentes formas.

O autor trata de cada uma delas, principiando pela importância que os festejos carnavalescos possuíam para o homem medieval, aos quais ele associa outras festas de caráter cômico como a “festa dos tolos”, a “festa do asno” e a do “riso pascal”. Segundo ele, quase a totalidade das festas religiosas “possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição”. Seria o caso, por exemplo, das “festas do templo”. O riso também acompanharia as festividades agrícolas e as cerimônias “e os ritos civis da vida cotidiana”.

Os bufões e os “bobos” assistiam sempre, às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos (proclamação dos nomes dos vencedores dos torneios, cerimônias de entrega do direito de vassalagem, iniciação dos novos cavaleiros, etc.). Nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica, como, por exemplo, a eleição de rainhas e reis “para rir” para o período da festividade.⁴⁹

Todas estas representações cômicas, frente às comemorações oficiais e religiosas, ofereciam um “segundo mundo” que criava uma “dualidade do mundo”, sem a qual, segundo o autor, seria impossível compreender a “consciência cultural da Idade Média” e da civilização renascentista.⁵⁰ Para ele, todos os ritos carnavalescos, por conta de sua comicidade, não estão vinculados nem ao Estado, nem à religião, mas pertencem à esfera particular da vida cotidiana. Pelas formas com que assumem, principalmente através de imagens, estes espetáculos se vinculariam às formas do espetáculo teatral. O carnaval se consagraria na fronteira entre a arte e a vida. E ao ignorar a “distinção entre atores e espectadores”, tal festa também “ignora o palco”.

Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente.[...]

⁴⁹ Idem, p. 4

⁵⁰ Idem, p. 5

O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua *vida festiva*. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média.⁵¹

Mas, apesar de não se vincular diretamente a nenhum fato religioso, o carnaval apresenta um vínculo com o calendário religioso, pois é realizado nos últimos dias que antecedem a quaresma.

Maria Clementina, ao analisar a festa, tendo como objeto de estudo o carnaval, comenta alguns problemas concernentes à historiografia sobre o tema, alertando que, muito freqüentemente, estas ocasiões são analisadas como “eternos rituais de inversão, momentos universais de suspensão de conflitos e regras, ou de fusão das diferenças em uma única torrente burlesca, ou satírica, cujas mudanças só podiam ser observadas na longuíssima duração”.⁵² Estas diferentes formas de análise da festa, também foram utilizadas para buscar compreender o carnaval. No primeiro caso, onde a festa, ou seja, o carnaval, é visto como um rito de inversão, temos o conhecido livro de Roberto da Matta⁵³, que busca compreender esta festa através de conceitos genéricos e amplos, até porque sua análise não está pautada em um momento e espaço específico e sim na busca em compreender a sociedade brasileira através do carnaval como um rito de inversão. O autor classifica, ainda, o carnaval e as festividades do Dia da Independência como “rituais nacionais”. Isto porque ambos “são ritos fundados na possibilidade de dramatizar valores globais, críticos e abrangentes da nossa sociedade”.⁵⁴ O autor associa a festa com um espaço onde existem alternativas de ação, que em geral não existem no dia-a-dia, e que possibilitam através destas a satisfação do retorno ao cotidiano ou uma forma de transformá-lo. Para ele, portanto, as festas são momentos marcados por uma grande alegria e com valores positivos e, por conta disso, a rotina diária é vista nestes dias como negativa. Para compreender a importância do carnaval na vida das pessoas, o autor analisa o que ele chama de “triângulo ritual brasileiro”, que são os principais feriados e dias festivos do país. São eles: o Dia da Pátria, que em geral se estende por uma semana, e que seria uma festa tipicamente oficial e organizada pelo Estado; a semana santa, uma festa controlada pela Igreja; e, finalmente, o

⁵¹ Idem, p. 6

⁵² CUNHA, M.C.P. *Carnavais e Outras F(r) estas*. p. 11

⁵³ MATTA, Roberto da. *Carnavais, Malandros e Heróis*. para uma sociologia do dilema brasileiro. 5ª ed., R.J., Ed. Guanabara, 1990

⁵⁴ Idem, p. 38

carnaval, que seria consagrado à organização popular. Em oposição ao Dia da Pátria, vinculado à história oficial e, portanto, a uma temporalidade fixa, o carnaval, por não possuir uma data fixa, teria em sua essência um relacionamento dúbio entre Deus e os homens. “Exatamente por ser definido como um tempo de licença e abuso, o carnaval conduz de modo aberto à focalização de valores que não são somente brasileiros, mas cristãos. A cronologia do carnaval é, assim, uma cronologia cósmica, diretamente relacionada à divindade e a ações que levam à conjunção ou disjunção com os deuses”.⁵⁵ Enquanto o feriado patriótico é comemorado à luz do dia, com o espaço organizado de forma que as autoridades que participam dele tenham destaque, o carnaval é realizado à noite e, apesar de alguns espaços serem destinados aos bailes e aos desfiles, estes perderiam durante os dias de folia seu caráter desumano para se transformar num espaço de encontro da população, assim como os espaços dos salões possibilitariam igualar as distintas classes sociais no interior do baile⁵⁶. Como veremos no decorrer deste trabalho, no período estudado, estas afirmações são, no mínimo, discutíveis.

Já o livro de Rachel Soihet, apesar do título, *A Subversão pelo Riso*⁵⁷, não trabalha especificamente com o humor durante os festejos carnavalescos. Na verdade, embasada em Bakhtin, ela trabalha com o “riso festivo”, principalmente nos dois últimos capítulos, mas sempre ressaltando seu principal objetivo: mostrar a festa, o samba e a participação das classes populares e das mulheres nestas festividades como uma forma de resistência e inserção destas, principalmente através da circularidade cultural.

Felipe Ferreira⁵⁸, em seu trabalho, propõe exatamente compreender a articulação entre o espaço urbano e o da festa carnavalesca, buscando entender como as mudanças na capital federal refletiram também na forma como a folia era até então praticada. Além disso, o referido autor busca compreender como os foliões dos bailes transformam o espaço até então destinado à população mais pobre, as ruas, em um espaço festivo e de que modo tal domínio também está relacionado a uma disputa de poder. Esta análise reflete como a elite cidadina, através de seus anseios pelos valores europeus, busca inspiração em outros

⁵⁵ Idem, p. 44-5

⁵⁶ Idem, p. 45-6

⁵⁷ SOIHET, Rachel. *A Subversão pelo Riso*: Estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas. RJ: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998

⁵⁸ FERREIRA, Felipe. *Inventando Carnavais* : O Surgimento do Carnaval Carioca no Século XIX e Outras Questões Carnavalescas. RJ: Editora UFRJ, 2005.

carnavais, vistos como mais elegantes e, portanto, mais de acordo com os desejos de civilização propostos por estas camadas.

Há, ainda, dentro desta historiografia sobre o carnaval, trabalhos que buscam uma origem remota para a festa, atrelando-o às saturnálias gregas e às bacanais romanas, passando pela renascença e chegando até as manifestações da folia nas ruas do Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do XX. Os exemplos emblemáticos desta vertente estão nos livros de Eneida⁵⁹ e Sebe⁶⁰ e vão até o antigo Egito, à festa de Ísis e do boi Ápis, para tentar compreender as origens da folia. Sem levar em conta os conflitos entre os diferentes grupos que compõem a festa, tais análises acabam propiciando a construção de uma memória unívoca da folia.

Numa outra vertente, que busca compreender a festa a partir das diferenças, temos alguns trabalhos importantes como o de Maria Isaura Pereira de Queiroz⁶¹. A autora critica estas generalizações que acabam deixando de lado significados importantes e profundos que só podem ser compreendidos através de um tempo e espaço específicos, pois como um fato social, a festa carnavalesca estaria em constante transformação. A socióloga descreve, para elucidar estas mudanças, suas memórias da festa e como diferentes formas de brincar foram mudando de sentido e de participantes. Para ela, as teorias que tentam explicar o carnaval de forma genérica são, na verdade, construções muito distantes da realidade vivenciada nas ruas. Para tentar compreender a festa, ela propõe que se insira o carnaval dentro de uma periodização que teria significado dentro do desenvolvimento da festa. Para iniciar sua análise, a autora se debruça sobre o entrudo, que teria imperado desde os tempos coloniais até a metade do século XIX, quando o carnaval começa a impor novas formas de brincar estes dias festivos. Este período, predominado pelo entrudo, caracterizado como de origem portuguesa, ainda não imprimiria à festa um caráter nacional. Uma segunda etapa seria inaugurada com a fundação das Grandes Sociedades, com a finalidade de transformar a folia carnavalesca em uma festa elegante aos moldes europeus. Para ela, esta característica predominaria até fins da década de 20, quando o cenário carnavalesco passaria a ter o predomínio de tradições negras (até então inexistentes dentro da folia) e, portanto, mais popular, que daria origem às escolas de samba. Diante deste quadro, não há

⁵⁹ MORAIS, Eneida de. *História do Carnaval Carioca*. R.J., Record, 1987

⁶⁰ MEIHY, José Carlos Sebe. *Carnaval, carnavais*. SP: Ática, 1986

⁶¹ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *Carnaval Brasileiro: O Vivido e o Mito*. SP: Editora Brasiliense, 1999

como não concordar com Leonardo Pereira em sua análise da obra, pois tal periodização acaba caindo no mesmo tipo de armadilha apontada pela própria autora em relação a outras teorias generalizantes usadas para se compreender a festa.⁶²

Nestes últimos anos, temos visto uma produção de historiadores da cultura cada vez mais voltada para a análise das festas e do carnaval sob uma nova ótica. Além do trabalho de Maria Clementina P. da Cunha, o de Leonardo Pereira também contribuiu muito para analisar a festa sob outros ângulos. Em seu livro, ele ressalta a importância que o carnaval teve para a geração literária de fins do século XIX, a qual buscava um novo padrão de nacionalidade, distinto do proposto pela antiga metrópole. Estes literatos tentavam um diálogo entre as ruas e os salões, eles se sentiam responsáveis pelos rumos que a nação deveria tomar. “Ser literato, nesse contexto, não era simplesmente escrever versos; mais do que isso, a literatura era vista como o campo privilegiado de construção do passado, do presente e, principalmente, do futuro”.⁶³ Leonardo mostra ainda que o envolvimento destes homens de letras com o carnaval não se resumiria a participar dele elaborando os temas dos desfiles das Grandes Sociedades, mas em tentar tornar, esta festa, o meio pelo qual eles propagariam suas idéias. Na afirmação de Artur Azevedo, o desinteresse nas ruas pelas discussões sérias era comum: “Coisa esquisita! No Rio de Janeiro não se reanimam as letras, nem as artes, nem as ciências, mas reanima-se o carnaval”.⁶⁴ Novamente, aqui, retornamos ao ponto discutido por Carvalho, onde a energia e atenção das massas estariam mais voltadas às organizações festivas do que para as que tratavam de política e de outros assuntos “mais sérios”. O que Pereira busca tratar em seu trabalho é compreender a diversidade e multiplicidade de sentidos desta festa, através das obras deixadas por alguns destes literatos. Para isso ele utiliza Raul Pompéia, num conto do início da década de 1880, para mostrar o “corpo de tradições com o qual literatos como ele dialogavam no período”⁶⁵; uma história colhida na revista *O Malho*, que narra a tentativa destes literatos de “substituir tais tradições por outras”, que seriam melhores e mais modernas. Os sentidos dessa construção são mostrados por um conto de Machado de Assis publicado em 1889 e,

⁶² PEREIRA, Leonardo M. *O Carnaval das Letras: Literatura e Folia no Rio de Janeiro do Século XIX*. 2ª. Ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.p. 28

⁶³ Idem, p. 33

⁶⁴ Apud, Pereira, op., cit., p. 45

⁶⁵ Idem, p. 49

finalmente, um outro conto, de Gastão Bousquet, indicaria o resultado deste envolvimento da elite letrada com o carnaval.⁶⁶

Seu trabalho, portanto, busca através destas narrativas, entender o processo de reinvenção do carnaval e o significado que a festa poderia ter para os que viviam naquele período.

Um outro livro importante sobre a análise de festas e de carnaval é a coletânea organizada por Maria Clementina Pereira da Cunha, que engloba artigos que buscam compreender as dimensões “particulares das sociedades nas quais as celebrações se produziram”. Tais textos destacam as diferenças, mais do que a continuidade, buscando nas distintas práticas, linguagens e costumes elaborados e reelaborados ao longo dos anos, como as formas lúdicas podem produzir também tensões e que os sujeitos e estes eventos são mutantes e possuem múltiplos significados. Como a historiadora ressalta, o interesse com relação aos “de baixo” nestes trabalhos se mantém, mas

concretiza-se no estudo de relações que incluem as classes, mas também os gêneros, etnias e múltiplas formas de identidade que transpassam os seus limites, sendo relações, compreendem também os “de cima”, além de buscar diferenças entre os atores de todas as alturas aos quais não se pode- a não ser arbitrariamente- atribuir homogeneidade. Neste sentido, é sobretudo uma história do conflito, em suas diversas possibilidades práticas ou semânticas, que se busca hoje.⁶⁷

Além desta coletânea, a autora possui uma obra a respeito do tema que utilizaremos muito no decorrer de nosso trabalho. Nela, a historiadora busca compreender o carnaval tentando esmiuçar “as dimensões de classe, raça, gênero e todas as demais variantes que dissociavam os grupos mutáveis de indivíduos que disputavam espaço a cotoveladas nas estreitas ruas do Rio antigo. Escutar, em outras palavras, a variedade dos significados que emitiam”.⁶⁸ A autora trabalha o carnaval da Belle Époque, buscando entender o sentido pedagógico que a folia vai tomando desde o ataque das autoridades ao entrudo, tentando aqui transformar a festa em uma folia organizada, aos moldes europeus. Ela enfatiza, ainda, o uso do carnaval como uma “arma” contra a escravidão e a monarquia, e mostra as dificuldades em tal missão, com as diferentes manifestações carnavalescas, como os zés-pereiras, os

⁶⁶ Idem, p. 49

⁶⁷ CUNHA, Maria C.P. da. Carnavais e outras F (r)estras. p.13

⁶⁸ CUNHA, Maria Clementina Pereira da. *Ecoss da Folia*. Uma História Social do Carnaval Carioca entre 1880 e 1920. S.P., Cia. Das Letras, 2001.p. 16

mascarados de “espírito”, os cordões e ranchos, e sugere como tal projeto posteriormente desembocaria na apropriação da festa pelas autoridades do governo getulista. Dentre os vários trabalhos sobre a história do carnaval, este é provavelmente o mais definitivo e denso em uso de fontes e documentação, além de discorrer de uma forma muito diferente dos trabalhos até então produzidos sobre o tema.

Após estas discussões teóricas e historiográficas a respeito dos temas que serão tratados em nosso trabalho, gostaríamos de ressaltar que apesar de nosso texto tratar de alguns aspectos relacionados ao carnaval e ao humor, anteriores ao século XX, nossa pesquisa terá como foco a análise destes durante o período que abrange os anos de 1908 até o início da década de 20. Isto se deve ao fato de que a nossa preocupação primordial é tratar de uma determinada visão e representação do carnaval e do humor, a que predominou durante a Belle Époque, vinculados a duas revistas ilustradas do período: *Careta e Fon-Fon!* Apesar de Needell periodizar este momento a Belle Époque como sendo entre 1898 e 1914, entendemos que alguns valores e representações desta festa sob tal ótica perdura até o início da década de 20.

Trabalhamos com estas revistas, porque além de elas serem um material extremamente rico à análise histórica, para as quais contribuíram inúmeros literatos e caricaturistas de renome do período, não existe nenhum trabalho que utilize este material e o relacione ao carnaval, tema de nossa pesquisa. É claro que muitos dos trabalhos sobre carnaval ou humor utilizam algumas caricaturas ou crônicas destas revistas, no entanto, não é a revista que eles analisam ou a representação do carnaval ou de temas cotidianos e políticos carnavalizados e, sim, os exemplos que podem ser dados ou analisados através dela.

Isto não quer dizer que não exista estudos que tratem de carnaval e imprensa. Existe ao menos dois excelentes trabalhos sobre imprensa carnavalesca na primeira república, mas estes utilizam outros periódicos para fins de análise. *A Imprensa carnavalesca no Brasil*, de José Ramos Tinhorão⁶⁹, trata primordialmente dos jornais publicados pelas agremiações carnavalescas. O autor busca analisar nestas edições o “seu comedido espírito de crítica, sua jeitosa irreverência, seu leve tom fescenino e, muitas vezes, com a tendência à grosseria e à chulice” que vinham muitas vezes “disfarçadas por recursos como o do jogo de

⁶⁹ TINHORÃO, José Ramos. *A Imprensa Carnavalesca no Brasil: um panorama da linguagem cômica*. SP: Hedra, 2000.

palavras”, tal linguagem revela a conciliação entre literatura e a fala popular.⁷⁰ Este trabalho é extremamente importante para compreendermos o humor, os pufes carnavalescos, sua linguagem e a imprensa destas agremiações, entretanto, não é seu objetivo tratar de publicações que atingem um público maior e mais vário. Este seria, *À priori*, o objetivo de *Os Cronistas de Momo*, de Eduardo Granja Coutinho, que ressalta a importância que esta festa possuía no início do século passado, fazendo com que a imprensa se ocupasse de falar sobre ela o ano todo.

Nos meses imediatamente antecedentes à festa, os cronistas tratavam de produzir o “esquentamento”, fabricando curiosidade, expectativa e ansiedade. Depois do carnaval, vinham as avaliações, as críticas, as exortações, as sugestões de mudanças e melhorias. Durante o ano, noticiavam as campanhas de arrecadação, falavam dos *bródios*- almoços de confraternização-, dos *assustados*- bailes improvisados-, das canções carnavalescas acatadas pelo público, das peças de teatros de revista com quadros carnavalescos, davam notas sociais sobre pessoas e informavam sobre clubes, cordões e outras organizações.⁷¹

O estudioso trata em seu livro, principalmente, dos cronistas especializados na grande festa, mas ressalta que havia grande interesse pelo carnaval por parte de toda a imprensa do período. Seu trabalho tem como principal foco compreender não apenas a importância da crônica carnavalesca, mas também quem eram os cronistas carnavalescos, foliões repórteres e não apenas jornalistas que acompanhavam estas festividades e brincadeiras. Para comprovar sua tese, o autor vai se utilizar principalmente dos grandes periódicos do período, com ênfase para os que mais se ocupavam da folia carnavalesca, a *Gazeta de Notícias* e o *Jornal do Brasil*. Também utilizará relatos de cronistas carnavalescos conhecidos como Francisco Guimarães, o Vagalume, e Jota Efegê.

Nosso estudo também se ocupará em parte destes jornalistas, mas principalmente os que contribuíam para as revistas ilustradas, publicações de grande sucesso no período e que atingiam um público razoavelmente numeroso, principalmente as classes médias urbanas. Ao analisarmos estas publicações poderemos perceber o pensamento de parte da elite letrada do período quanto ao carnaval e a fatos políticos e cotidianos que serão tratados de forma irreverente, através de crônicas ou caricaturas que se reportam ao carnaval. Para isso,

⁷⁰ Idem, p. 15

⁷¹ COUTINHO Eduardo Granja. *Os Cronistas de Momo: Imprensa e Carnaval na Primeira República*. RJ: UFRJ, 2006. p.15

dividimos nosso trabalho em capítulos que tratam de diferentes temas como política, economia, sociedade, gênero e claro, o próprio carnaval através de crônicas e charges.

Muitas vezes, no decorrer deste trabalho, optamos por transcrever integralmente os textos e crônicas destas revistas, já que entendemos que a linguagem destes é fundamental para que o conteúdo mantenha sua irreverência. Isto porque, o nosso trabalho analisa estas revistas ilustradas como propagadoras de uma representação de carnaval e humor que atingia alguns grupos definidos: parte da elite, e principalmente as camadas médias urbanas.

O título da tese de certa forma introduz, como não poderia deixar de ser, o que queremos analisar e com os tipos de fontes que queremos dialogar. Quando falamos aqui em caricaturas, estendemos seu significado para além dos desenhos com teor humorístico e crítico, pois as compreendemos como Herman Lima, que vê a caricatura também nas expressões verbais de conteúdo burlesco e satírico. Com a análise também das imagens, buscamos ampliar o universo das fontes desta pesquisa, campo ainda pouco trabalhado pelo historiador e, por conta disso, difícil de traduzir, pois muitas destas imagens não têm assinatura e em algumas, apesar de possuí-las, é às vezes impossível (pelo menos até onde pesquisamos) saber quem as produziu, pois não existem muitas referências a estes artistas. Tentamos na medida do possível inserir no trabalho o máximo de informações sobre alguns destes desenhistas.

Maria Helena Capelato alerta para esta dificuldade, ressaltando que a introdução de imagens e iconografia estão ainda sendo inseridas de forma lenta em nossa historiografia.⁷² Isso fica evidente quando recorremos ao dicionário da *Nova História* e do pequeno espaço reservado para a discussão deste tipo de fonte. Num tempo em que cada vez mais os homens passariam a se comunicar através do olhar e das imagens, não se pode desprezar a penetração que tais ilustrações tinham naquela sociedade.⁷³

Tais desenhos também devem ser analisados em conjunto com o texto, pois estes em geral elucidam através do conteúdo ou da linguagem o teor da obra. Apesar de não possuírem a mesma concepção de durabilidade de uma obra de arte pictórica, escultural,

⁷² CAPELATO, M.H. *Multidões em Cena*. Campinas: Papirus, 2000. p. 249. Apesar do texto já ter oito anos, estudos que tratam desse aspecto ainda são difíceis de se encontrar.

⁷³ Na coletânea *História em Cousas Miúdas* há um capítulo bem interessante a respeito de Raul Pederneiras e sua obra, assinado por Laura Nery e que vale a pena ler por conta de tratar deste aspecto. O título do capítulo é: *Cenas da Vida Carioca: O Rio no Traço de Raul Pederneiras*.

arquitetônica ou musical, já que estas ilustrações tinham como objetivo a efemeridade do riso, pois eram elaboradas para um consumo mais imediato e não duradouro, elas também possuem ou adquirem significados que muitas vezes vão além do que o autor *À priori* a havia concebido.

Para compormos esta análise, utilizamos principalmente o trabalho clássico de Herman Lima, *A História da Caricatura no Brasil*, e dados conseguidos através da análise dos textos das revistas e de referências encontradas em várias obras e textos que serão citados no decorrer deste trabalho. Ao final, elaboramos uma tabela (que está no anexo deste trabalho) com os principais dados obtidos sobre os colaboradores destas revistas, tais como: nascimento e morte, formação, atividades profissionais, pseudônimos, periódicos que colaboraram e principais obras. Estas informações foram importantes para compreendermos a visão múltipla de mundo que tais intelectuais, ilustradores e jornalistas tinham e que contribuiriam para a divulgação de determinadas formas de representação do carnaval e da sociedade do período. Apesar de estes homens terem uma vivência profissional muito variada, estas acabavam sendo evidenciadas em suas atividades nestes semanários. Outro ponto importante a ressaltar é que, apesar destas duas revistas terem tido uma vida muito mais longa do que o período que trata este trabalho, as charges e a maneira de representar e difundir o carnaval, passa por algumas mudanças durante a década de 1920 que, mesmo interessantes, seriam impossíveis de serem analisadas para este trabalho. Isto no que diz respeito à revista *Careta*, onde J. Carlos continua a contribuir intensamente, o que já não ocorre com a *Fon-Fon!* Esta revista passa por uma grande reformulação após a morte de Mário Pederneiras e em 1915 é possível perceber estas modificações com a diminuição dos desenhos e dos textos de teor humorístico. Com relação às charges isto fica ainda mais evidente, pois estas se tornam cada vez mais raras nas páginas da revista e ao findar da década é quase impossível vislumbrarmos alguma caricatura ou texto com teor jocoso fazendo referência humorística e crítica sobre algum assunto político ou o cotidiano, durante o período carnavalesco. A revista passará a ser ilustrada principalmente através da fotografia.

À priori, nossa tarefa foi analisar estes dois periódicos até 1930, o que não deixou de ser algo extremamente exaustivo e instigante, porque o exame de todos os números de carnaval ou dos que saíram pouco antes ou logo após as festas carnavalescas, fazendo uma

leitura criteriosa de seu conteúdo e de suas charges, é tarefa árdua (consultamos em torno de 40 exemplares de cada revista, sendo que cada um deles possui em média 50 a 70 páginas) mas extremamente interessante, pois nos deparamos com um material muito rico e revelador, principalmente quanto à postura que a revista tomava com relação à política e a certas práticas relacionadas ao carnaval.

Outra fonte documental importante foram as próprias canções, apesar de não nos propormos aqui a analisá-las em sua forma como fizemos em trabalho anterior⁷⁴, que possuem material rico em humor e sátira. Sabemos que muitas destas composições não eram feitas especificamente para o carnaval, mas a sátira política e de costumes fazia muito sucesso pelas ruas da cidade, principalmente nestes dias de festa em que a liberdade e os excessos possibilitavam e estimulavam a crítica e o riso. As músicas cantadas durante o período carnavalesco também passam por mudanças neste período em fins da década de dez e início da de 1920, pois deixam de ser meras paródias de canções de anos anteriores, ou de utilizar trechos de óperas e operetas, ou ainda de versos e estribilhos folclóricos. Veremos que algumas ainda utilizariam alguns motivos folclóricos em suas composições, mas, no geral, começa em meados da década de dez a se abrir um novo mercado para as músicas carnavalescas. Muitos compositores que já faziam sucesso no teatro de revista, passam a elaborar canções especialmente para serem lançadas durante o carnaval. Isto se torna mais evidente nas páginas da *Careta* que, em 1919 e principalmente 1920, estampa em suas páginas as letras e partituras de algumas das composições que se tornariam populares durante os três dias de festa. No entanto, na coluna “Riscos” da *Fon-Fon!*, em 1916, já é possível vislumbrar algumas características do que depois se tornaria o que Umberto Eco define como “canção de consumo”.⁷⁵ Ao escrever sobre a canção “O meu boi morreu”, com um texto irônico e que denota certa repulsa do articulista para com os versos “pobres” desta música, o jornalista anônimo afirma que não conseguia deixar de cantarolar seus versos, como que atraído de uma forma irresistível àqueles versos fáceis de memorizar e de ritmo balouçante e dinâmico.

⁷⁴ CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da Marginalidade ao Estrelato: O Samba na Construção da Nacionalidade(1917-1945)*. S.P.: Annablume, 2004. Neste trabalho nos propusemos a fazer análises estruturais de alguns sambas inseridos no texto e que consideramos importantes como representantes de momentos importantes dentro da história deste gênero.

⁷⁵ ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. SP: Perspectiva, 1998.p. 303

Juntamente com as fontes citadas acima, utilizamos também alguns relatos de cronistas, memorialistas e viajantes, em grande parte já conhecidos dos estudiosos do assunto,⁷⁶ mas que foram importantes para contrapormos com as outras fontes citadas acima.

Esta documentação será utilizada para mostrarmos em nosso trabalho como os caricaturistas e articulistas acabavam expressando, nas revistas ilustradas, não apenas suas opiniões, mas também aquilo que já era um consenso pelas ruas da cidade e, por conta disso, tornavam-se motivos para a confecção de fantasias e máscaras sobre o assunto. Tais sátiras estavam, portanto, associadas a uma forma carnavalesca de representar estes temas que faziam parte do cotidiano da população ou de parte da intelligentsia que contribuía para estas edições.

As representações da festa e o grande consumo que estes periódicos tinham por ocasião do carnaval mostram também que a população da capital federal não era passiva e, muito menos, alheia a determinados assuntos, mas que participava de formas diferentes daquelas que se esperava, mais sérias e oficiais. Sua ampla participação em eventos que de fato lhe interessavam, como as festas populares e, principalmente, o carnaval, que era neste período a festa de maior durabilidade e também a mais abordada pela imprensa e pelos intelectuais, comprovam tal fato. E mais, todas as críticas e observações relevantes que a população ansiava em fazer durante todo o ano, era revelada nestas revistas e também nas ruas da cidade, nas brincadeiras que ocorriam durante o carnaval. Nas primeiras, através de anedotas, crônicas e principalmente caricaturas, ou no segundo caso, através de suas fantasias, ou do riso partilhado na construção ou publicamente por meio dos carros de idéia, com tais temas sendo tratados de forma irônica. Outra maneira de compartilhar tais sentimentos era interpelando jocosamente os transeuntes com voz de falsete com o “Você me conhece?” e lançando impropérios e insinuações irônicas e muitas vezes maldosas, ao alvo da brincadeira, que se via ridicularizado publicamente. Falando ou se expressando de forma irônica e bem humorada, através das publicações ou nas ruas e nos bailes carnavalescos, tais críticas soariam mais palatáveis e num ambiente festivo, muitas vezes acabariam se tornando mais uma brincadeira destes dias de festa. Em certos momentos, estas brincadeiras, aliadas a sentimentos de contrariedade e de insatisfação de parte da

⁷⁶ Utilizaremos aqui principalmente os relatos de Luiz Edmundo, João do Rio, Jota Efegê e Mello Moraes Filho.

população, acabavam extravasando com o próximo, no caso, com desafetos que faziam parte de um grupo carnavalesco rival e quando estes se encontravam pelas ruas, então as grosserias verbais muitas vezes extrapolavam para a agressividade física, como o caso relatado por Luís Edmundo e tão bem analisado por Maria Clementina Pereira da Cunha.⁷⁷

Queremos também mostrar que a “pedagogia carnavalesca” implementada pelos intelectuais que buscavam, através dos préstitos, civilizar e organizar a massa incauta do Rio de Janeiro, serviria para que os grupos menos favorecidos da população assimilassem estes ideais e os reconstruíssem segundo seus valores e sua ótica. Assim, eles percebem que precisam se organizar e também “brincar” com certos assuntos para que possam ser ouvidos por esta elite. Eles se utilizam dos mesmos símbolos e rituais para serem aceitos nas ruas durante os festejos carnavalescos, e sabem que se seus estandartes forem saudados pelos jornalistas nas sedes dos jornais e das revistas, suas bandeiras terão mais peso e valor. Também percebem que precisam se aproximar de certos intelectuais para que estes falem positivamente sobre seu grupo, cordão ou rancho.

Compreendendo estes elementos, o povo toma conta das ruas e do carnaval, contrariando os ideais e planos de parte da elite. Em nosso trabalho, utilizando para isso também a contribuição dos textos de Felipe Ferreira⁷⁸, Maria Clementina P. da Cunha⁷⁹ e Leonardo P. Miranda⁸⁰, mostraremos que este espaço foi também ocupado pelas camadas menos favorecidas da população, o que irritou parte dos articulistas das revistas ilustradas.

Enfim, procuramos neste trabalho tratar o carnaval e o humor através da ótica de alguns grandes nomes da caricatura e da literatura e de jornalistas que ficaram no anonimato por conta de suas crônicas e artigos não conterem assinaturas. Buscamos compreender aqui como pensavam estes artistas e intelectuais que participavam ativamente das atividades carnavalescas e tentaremos mostrar também que o humor e as brincadeiras destes em seus textos e ilustrações não eram inocentes e que denotavam uma ampla participação política, social e cultural, não apenas destes intelectuais, mas também de grande parte da população carioca.

⁷⁷ Ver Maria Clementina Pereira da Cunha. Vários Zés, um Sobrenome: As Muitas Faces do Senhor Pereira no Carnaval Carioca da Virada do Século. IN: *Carnavais e Outras F(r) estas: Ensaios de História Social da Cultura*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002 e Luiz Edmundo. Op., cit.

⁷⁸ Felipe Ferreira. Op., cit.

⁷⁹ Maria Clementina P. da Cunha. Ecos da Folia.

⁸⁰ Leonardo A. P. Miranda. Op., cit.

CAPÍTULO I: **A Imprensa, Os Literatos, O Carnaval e o Humor**

Aluízio, que tem a idéia pouco feliz de se casar uma semana antes das festas de Momo, sai no dia de domingo, primeiro dos grandes dias de folia, de casa, não sem dizer á esposa que voltará à tarde, sem falta, afim de conduzi-la à rua do Ouvidor. Coisa, aliás, bem fácil de dizer.

Vai ao café *Papagaio*, onde habitualmente faz ponto, lá encontrando a rodinha, que se compõe de Raul Pederneiras, Calixto Cordeiro, Bastos Tigre, Luiz Pistarini e de outros mais. Uma rodada de *chop*, um *sandwich* e o nosso Aluízio que se entusiasma, buscando fantasia, metendo-se numas vastíssimas barbas postiças a *boer*. E isso, diga-se, pelo tempo da guerra do Transwaal, entre boers e ingleses, essas barbas vendendo-se, imensamente, como disfarce carnavalesco, de grande atualidade. Para não entrar em mais detalhes, vamos deixar a pobre Madame Aluízio Fernandes à espera do marido e caminhar com o bando dos boêmios que se juntaram no *Papagaio*, marchando em direção ao Teatro S. Pedro onde se anuncia um formidoloso e retumbante baile de máscaras. Em caminho, topa esse grupo de artistas com um mascarado qualquer, que estão sobre o dorso de um burro. Tomam de assalto o burro, ao mascarado, para fazer uma entrada triunfal no teatro. À porta do mesmo, um sorridente porteiro declara que o baile é de pessoas, não de cavalgadas, e que, assim sendo, o burro não pode entrar. Oito ou dez braços vigorosos imobilizam esse imprudente e corajoso porteiro, enquanto Aluízio, nas suas barbas de *boer*, sobre o animal, solene, na atitude de um Krüger ou de um Botha, penetra no salão, ovacionado como um Deus ! O delegado de serviço no teatro chega e desmonta o poeta, mandando retirar o solípede do salão de dançar, sorrindo da pilheria, sem nada fazer ao bando papagaiano, que, em alvoroço, fica a beber e a dançar. Não esquecer que Madame Aluízio, coitada, está sempre a espera do marido, uma lagrima no olho triste e esse olho pregado no relógio. Só às 4 da madrugada porém é que Aluízio pode pensar que já casou, recordando-se ainda da promessa feita à esposa. Abala, imediatamente, a correr, para casa, onde chega com a luz clara do dia. Quando ele chega encontra toda a família, nervosa e atenta, de pé, até então, sem dormir: a mulher, a mãe, o pai. .. Ele, porém, se explica começando por dizer:

- Ouçam-me vocês para me dar razão. . .

E, verborrágico, eloqüente, inventa uma história deslavada, mentirosa e infantil, desculpando-se. O caso de um amigo, com uma perna quebrada Sob as rodas de um carro, e toda a complicação advinda para socorrê-lo, e, o pior de tudo – levá-lo para S. Gonçalo de Niterói. . . Pára um pouco o boêmio e diz:

- Se vocês soubessem como S. Gonçalo de Niterói é longe!

Aluízio fala, mas ninguém o toma a sério. Apenas, receosos do desperdício de avisados conselhos, de palavras que ele, talvez, não possa bem compreender, no estado em que se acha, os que o ouvem fingem que aceitam as falsas razões enunciadas e vão todos se deitar.

A cena passa-se, agora, na cama de Aluízio, a mulher furiosa, a choramingar:

- Eu, o dia inteiro, aqui à sua espera, e você, sabe deus por onde, sem pensar em mim!

E ele, fingindo-se ofendido, muito formalizado, muito sério, para a mulher:

- Parece que você não acredita nas razões que me desculpam... Eu continuo a contar esta coisa porque eu noto que você não acreditou. . .

Dizia isso a berrar, com os seus trejeitos de bêbado.

- Acredito. Acreditamos todos, diz-lhe a mulher Durma, porém. E cubra-se.

E o Aluízio, puxando o lençol para o corpo:

- Se você visse quando o médico ia encanar a perna do infeliz, o berro que ele deu! Coitado!

- Durma!

- Pobre rapaz! positivamente este mundo é um triste vale de lágrimas !

- Durma, insiste, ainda uma vez, a mulher, já um tanto irritada, não quero mais ouvir as suas deslavadas mentiras.

- Pois não durmo! Retruca ele, sentando-se na cama. Hei de contar, agora, como o levamos para S. Gonçalo de Niterói. Afinal, você, parece que está pensando que eu me meti em troças carnavalescas.

Você. Ouça, portanto, o que eu lhe conto e que é a expressão da mais pura verdade. . .

Irritada, em demasia, a esposa olha para o marido, com dois olhos que são como dois afiados punhais, faiscando de raiva, de desespero e de vingança, e, como ele insistia, ainda, sentado na cama, para recomeçar a sua história, brada-lhe, de repente:

- É melhor que, em lugar de contar como foi, Aluízio, você que está ébrio e não sabe o que diz, arranque da cara, isto... E aponta-lhe para o peito. . . Aluízio olha. E o que encontra? - céus ! – a enorme barba de *boer*! que lhe, cai em cascata, até quase ao umbigo, documento fatal da sua truanice.⁸¹

A mesma história é narrada com algumas modificações e com nomes diferentes na *Fon-Fon!* de 04 de fevereiro de 1910, por Kalixto, com o título de *Barbas Postiças*. Em ambas, os narradores mudam o nome do protagonista (que segundo Luiz Edmundo era um conhecido boêmio), no caso, o marido recém-casado que cai na pândega com os amigos durante o carnaval, fantasiado com enormes barbas postiças que, por conta de esquecer de tirá-la, é deflagrado pela esposa. No caso da primeira, é ressaltado o grupo que compunha os frequentadores do famoso *Café Papagaio*, na rua Gonçalves Dias, reduto de boêmios e literatos. É o reduto também de caricaturistas como Raul, Calixto Cordeiro, Falstaff, Crispim do Amaral, para citar os mais conhecidos. Além deles, Aramo Amaral, Hevêncio Nunes, Arthur Lucas, Gastão de Mello Alves, Admissick e Peres Júnior, formavam uma

⁸¹ Luiz Edmundo. Op., cit., p. 798-801

“roda unida e certa”, de onde surgiriam algumas revistas ilustradas que ficariam famosas, como *O Mercúrio*, *O Tagarela*, *O Avança* e *O Malho*.⁸²

Esta narrativa cheia de humor sobre o carnaval será uma constante nos periódicos e revistas ilustradas do período. Nelas se percebe o tom de intimidade e o envolvimento que os redatores destas publicações tinham com a folia momesca. Poetas e cronistas, alguns deles publicitários, teatrólogos, compositores e até mesmo atores, contribuíram para que a imprensa do período fosse recheada de humor e sátiras políticas e de costumes.

Segundo Luiz Edmundo, em suas memórias, o jornal em fins do século XIX era ainda inexpressivo em seu formato e composição. Era formado por poucas páginas, de quatro a oito e, em geral, iniciava com um artigo de fundo imponente, austero, com um vocabulário recheado de figuras de retórica. Suas colunas monótonas, no conteúdo e no visual, muitas vezes nem eram folheadas. Ainda não existiam as manchetes e como destaque possuía um soneto dedicado muitas vezes ao diretor ou redator principal.

Sem graça e humor, as principais anedotas são retiradas das revistas francesas. Nossos humoristas, dentre eles, Artur Azevedo e Emílio de Menezes, preferiam escrever peças para os teatros, e artigos e versos para as revistas semanais, ou proferir suas criações para as reuniões nos cafés e confeitarias. Tal fato denota, também, que eles eram mais bem pagos nestes locais.

Com exceção do *Jornal do Brasil*, que mantinha um grupo de caricaturistas que publicavam diariamente charges, eram raras as aparições destes desenhos humorísticos em outros periódicos. Isto porque ainda eram poucas as oficinas de gravura e, portanto, o processo e publicação de tais traços eram muito caros.

Em geral, as notícias que eram dadas nas primeiras páginas não provocavam interesse, pois eram curtas e sem importância, como o estado de saúde de fulano, ou a viagem de sicrano.

Notas policiais eram descritas com exagerado sentimentalismo. Luiz Edmundo nos dá um exemplo curioso de uma delas:

Suicídio

Na flor da idade, aos 16 anos, virgem e bela, destino implacável!...Nasceu como nascem as rosas que se doiram ao sol meigo da primavera...⁸³

⁸² Idem, p. 551

Tais notícias, que se iniciavam com extremo lirismo, muitas vezes terminavam de forma abrupta. No trecho abaixo, a maneira como o articulista escreve a notícia e faz a inserção do nome do cordão, “Pensei que fosse outra coisa”, causa certa estranheza ao leitor diante do fato noticiado, a morte de uma mulher, e acaba transformando uma fatalidade em motivo de riso:

A nacional de cor preta, que residia na rótula 45 da rua São Jorge, foi ontem mesmo, inhumada no cemitério do Caju. Entre as múltiplas coroas que cobriam a noite escura de seu caixão, uma vimos que muito nos impressionou: a do Grupo carnavalesco- “Pensei que fosse outra coisa”.⁸⁴

A falta de notícias, de tragédias e crimes na imprensa é atribuída, neste período, ao nosso atraso. Os comentários feitos com relação aos crimes nas grandes capitais do mundo mostram certa dose de inveja e mais, um patriotismo abalado, como a opinião de Luiz Cordeiro, mais conhecido como *Jamanta*:

Quando teremos nós a ventura de ver a Capital do Brasil colocada no nível das grandes metrópoles do mundo e ufanarmo-nos, também, de possuir, como elas possuem, grandes e horrendos crimes?⁸⁵

Seriam os folhetins que, com suas tragédias, sublimariam tais emoções.

Quanto à propaganda difundida por estes jornais, ainda eram extremamente pobres e pouco criativas:

Bebam os vinhos de Adriano Ramos Pinto.
Eu era assim, cheguei a ficar assim, agora estou assim- Jatahy do Prado cura bronquites e asmas.
Dói? Gelol.⁸⁶

Diante de tal sensaboria, reclames com certa criatividade fariam estrondoso sucesso, como os que, posteriormente, Bastos Tigre elaborou e que se tornaram imortais, como o famoso “Se é Bayer, é bom!”.

Olavo Bilac, antes deste poeta e carnavalesco, foi um dos publicitários e cronistas mais bem pagos dos jornais e revistas:

⁸³ Idem, p. 911

⁸⁴ Idem, p. 911-2

⁸⁵ Idem, p. 912-3

⁸⁶ Idem, p. 913

O grande Bilac não ganha senão 50\$ por crônica, porém, com a sua verve, tira três vezes mais do que isso, por semana. A época é a do reclame em verso, mas do bom e espirituoso verso, como só ele sabe fazer. Paga-se por uma quadra, em geral, quando bem feita, 20 e 30 mil réis. Por algumas, porém, chega Bilac a receber muito mais. Cem mil réis pagaram-lhe os industriais dos Fósforos Brilhante, por esta:
 Aviso a quem é fumante;
 Tanto o príncipe de Gales,
 Como o dr. Campos Sales,
 Usam fósforos Brilhante.⁸⁷

Conta Luiz Edmundo que, certa vez, Leterre, um fotógrafo, solicitou uma quadra ao famoso poeta, mas explicou que queria a assinatura de Bilac na publicação da mesma. Isto porque o literato sempre escondia o seu nome com pseudônimos, como o de *Fantasio*. Assim, responde o escritor:

Que em sagrado não se enterre
 Que não tiver, hoje em dia,
 A sua fotografia
 Feita na Casa Leterre...

E em seguida, manda a conta ao fotógrafo, também em versos:

Por uma quadra reclame.....	30\$000
Por uma assinatura do poeta	
Olavo Bilac, na mesma quadra,	
A ser publicada.....	200:000\$000
	<hr/>
	200:030\$000

Ou seja, sua assinatura valia quase sete vezes mais do que sua própria criação. Diante disso, Leterre não aceita a fatura enviada, manda cinquenta mil réis ao poeta e contenta-se com a quadra sem assinatura.⁸⁸

O jogo do bicho era também presença obrigatória nestes jornais, e os poetas escreviam versos dando seus palpites:

Jogadores, avisados
 O meu palpite, hoje, é
 Cercar por todos os lados
 O macaco e o jacaré
 301.7.22.45⁸⁹

⁸⁷ Idem, p. 945

⁸⁸ Idem, p. 946

Há, também, nestes periódicos, saudações para aniversariantes ou recados apaixonados. Além disso, havia uma seção intitulada *a pedidos*, que tinha como objetivo insinuar, sem escrever nomes, e fazer intrigas e maledicências. Similar a alguns comentários feitos na coluna *Bilhetes* ou *Trepações* da revista *Fon-Fon!*

Publicações como o *Jornal do Comércio* e *O Paiz*, com instalações vizinhas, apesar de contarem com grandes nomes como redatores ou repórteres, mantinham um visual austero e sem destaque. A *Gazeta de Notícias*, um jornal de elite, passa a implementar mudanças a fim de atrair seu público leitor. O grande destaque desta folha seria o seu grupo de redatores literários. Entre seus nomes, o de Olavo Bilac, autor de uma crônica leve aos domingos, Pedro Rabello, que em 1901 passa a dirigir uma seção humorística intitulada “Casa de Doidos”, Guimarães Passos, Coelho Neto e Emílio de Menezes. Com exceção do *Correio da Manhã*, segundo Luiz Edmundo, era a *Gazeta* que, a partir do início do século XX, pagava os melhores salários. “Um seu repórter ganha de 160\$ a 200\$, um redator de 280\$ a 400\$, um secretário ou redator chefe de 500\$ a 700\$000”.⁹⁰ É também na *Gazeta*, no carnaval de 1902, que aparecem diversas vinhetas que faziam alusão à festa carnavalesca, algumas anônimas e outras retiradas de revistas francesas.

Em 1906, K.Lixto, Raul, Bambino e Julião fazem outra série de vinhetas, estabelecendo-se assim a moda. No ano seguinte, K.Lixto já apresentava diversos desenhos, na edição de domingo de carnaval, firmando a primazia no gênero, em que manteria anos a fio, não somente na mesma *Gazeta*, como no *Fon-Fon!*, lançado nesse tempo. [...] Do mesmo modo, na recente *Careta*, J. Carlos seguia também o costume, dando todos os anos uma série de alegorias e sátiras em torno do tema que seria sempre motivo para algumas de suas mais belas criações.⁹¹

Apesar do grande sucesso destas ilustrações, é com *O Binóculo*, uma crônica elegante e diária redigida por Figueiredo Pimentel, que a *Gazeta de Notícias* conhece o seu auge:

O Binóculo faz época. É a bíblia das elegâncias da terra. Na há quem o não leia. A elite devora-o. É nesse palmo de prosa que o dr. Ataulfo de Paiva vai aprender a melhor maneira de colocar a cartola na cabeça; onde o sr. Humberto Gottuzzo toma conhecimento da cor da moda para as suas gravatas, a plastrone onde os *smarts* urbanos e suburbanos aprendem, a

⁸⁹ Idem, p. 914

⁹⁰ Idem, p. 944-5

⁹¹ Herman Lima. História da Caricatura no Brasil. p. 532.

propósito de elegância e de *chic*, coisas edificantes. A maneira *up-to-date* de cumprimentar a príncipe de Gales, por exemplo, que corre, então pelo mundo e que nisto, pouco mais ou menos, se resume: o cavalheiro estende à dama, ou a outra cavalheiro, a mão, avançando, apenas, o ante braço, o cotovelo pregado nas costelas, inclinando o dorso para o lado direito, os dedos postos em gancho sobre os dedos daquele que saúda, o qual recebe, após o singular manejo, uma sacudidela violenta, exótico sinal de cordialidade que os caricaturistas do tempo fixam em charges deliciosas...⁹²

Kalixto, na charge abaixo, satiriza um baile de carnaval da alta sociedade, mostrando a preocupação do anfitrião com a ausência da cobertura da festa pela seção *Binóculo*.

93

Os sussurros do salão, “smart”, “up to date”, “art nouveau”, denotam um cosmopolitismo de fachada, presente nesta sociedade em que “a instabilidade social crônica e uma sociabilidade desenraizada [...] aceleram os contrastes e os paradoxos”, possibilitando o registro cômico. Para Saliba, este humor era um equívoco, porque era baseado

no trocadilho e na afetação, que confundia modernidade com grã-finagem, racionalizava a *boutade*, puxando a irreverência da época para o espírito falsamente moderno das elites letradas - como transparecia nas anedotas anódinas de Elysio de Carvalho e nos epigramas e trocadilhos de Emílio de Menezes.⁹⁴

⁹² Luiz Edmundo, p. 948-9

⁹³ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1908.

⁹⁴ SALIBA, Elias Thomé. “A Dimensão Cômica da Vida Privada na República”. IN: *História da Vida Privada no Brasil*. V.3. SEVCENKO, Nicolau (org). p. 319

Assim, diante de tantos paradoxos, era possível que o grande árbitro das elegâncias, Figueiredo Pimentel, segundo Luiz Edmundo, fosse um homem muito pouco elegante até a criação de sua coluna destinada à elite. Ao falecer, durante o carnaval de 1914, nenhum tipo de tributo especial lhe foi despendido. A mesma população que acatou seus modismos e adotou o curso estimulado por ele, como uma forma elegante de desfrutar o carnaval, continuou indiferente a atirar confetes e serpentinas do alto dos carros, na Avenida Central.

Tal fato não seria estranho, já que nem mesmo com a morte do Barão de Rio Branco, dois anos antes, o povo deixou de brincar pelas ruas e bailes da cidade.

Voltemos às vinhetas carnavalescas, pois além dos trabalhos dos exímios caricaturistas citados acima, não podemos deixar de citar aqui a produção de Hélios Seelinger, que elaborou inúmeras delas para ilustrar a *Careta*, na edição do carnaval de 1909 e *Fon-Fon!*, em várias números até 1915. A maioria delas faz referência aos Zé-pereiras e aos bailes populares, como os exemplos abaixo:

⁹⁵ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1909

⁹⁶ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 13 de março de 1915

O desenhista também era um alegre boêmio e suas fantasias, nos bailes dos artistas (que se iniciaram em 1917), faziam enorme sucesso ao desfilar ao lado dos ilustres literatos, teatrólogos, jornalistas e caricaturistas, como Luís Peixoto, Luiz Edmundo e K. Lixto, que também trajavam vestes genuínas, como a de gladiador, cônsul romano ou faraó.⁹⁷

Retornemos aos jornais. Nelson W. Sodré, dá-nos um panorama diferente do detalhado por Luiz Edmundo, afirmando que já em fins do século XIX, a imprensa no Rio de Janeiro era variada e numerosa, e introduzia várias inovações, como a distribuição dos exemplares em carroças, além do incremento dos correspondentes estrangeiros com novidades, também, no campo das técnicas e de sua estrutura, agora empresarial. Todas essas modificações possibilitaram o aumento da tiragem do jornal, que então atingia 50.000 exemplares, bem como a transição da pequena para a grande imprensa. Além da *Gazeta de Notícias*, que publicava em suas páginas *portrait-charges* com o título de “Caricaturas Instantâneas”, onde se vislumbrava o perfil de políticos e homens de letras, o *Jornal do Brasil* abrigara em seu prédio oficinas de fotografia e galvanoplastia. Este último seria o jornal mais popular da época cujo slogan “Um Jornal do Povo para o Povo” já dizia qual o público que pretendia alcançar. Para isso, o periódico contou com o maior quadro de desenhistas e caricaturistas do período. Nele havia charges diárias produzidas por grandes talentos artísticos, como Julião Machado, Raul Pederneiras e Amaro Amaral. Este jornal auxiliou na popularização e no consumo das charges, sendo o responsável, segundo Luiz Edmundo, pela divulgação de um determinado tipo de carnaval entre a população de nível social mais baixo. As tiragens desta folha nos dias de festa aumentavam extraordinariamente. Um dos motivos era que os repórteres e redatores faziam a ronda entre blocos e cordões, publicavam os nomes de seus diretores e dos carnavalescos que os freqüentavam, estampavam em suas páginas a gravura dos estandartes destas agremiações e, ainda, promoviam concursos para premiar estas manifestações carnavalescas mais populares.

É interessante notar que, apesar das altas taxas de analfabetismo existentes no Brasil no início do século XX, há um crescimento do consumo de alguns periódicos e revistas semanais. Tal fato estaria intimamente relacionado com as inovações pelas quais a

⁹⁷ Herman Lima, op., cit., p. 532

imprensa estava passando nestes anos, com as mudanças em seu layout , e principalmente, com a introdução de imagens.

As folhas e pequenas “revistas”, muito mais que os almanaques, de organização demorada e complexa e custo relativamente elevado, emergem como publicações típicas da “explosão jornalística” no final do século XIX. Literárias, noticiosas, recreativas, doutrinárias, essas publicações transformam-se no suporte impresso das mais variadas concepções e práticas culturais.⁹⁸

Com os novos artefatos técnicos, como os litógrafos, daguerreótipos e máquinas de escrever, proliferam, na primeira década do século XX, a publicação de revistas semanais. As revistas ilustradas, grande sucesso já no século XIX, retomariam seu fôlego com as transformações urbanas que a capital sofreria e que modificaria os costumes e a ocupação do espaço citadino. Com um visual arrojado e dinâmico elas se tornam um grande sucesso nos primeiros anos do século passado. As câmeras fotográficas flagram em instantâneos o movimento desta nova cidade, a moda, os passeios das senhoras pelas ruas elegantes da cidade. As ilustrações coloridas em traços firmes, elegantes e menos rebuscadas do que o estilo que Agostini consagrou no século anterior, acompanhadas de frases telegráficas, com mensagens curtas e diretas, fazem do humor um dos pontos fortes destas publicações.

Se a história da imprensa se cruzaria, efetivamente, com a do carnaval em meados do século XIX, quando os periódicos passam a investir na propagação e construção de um carnaval com ares europeus, promovendo bailes de máscaras e desfiles carnavalescos, tal processo se completa e se modifica com a modernização destas publicações e com uma nova geração de cronistas e artistas. Estes, cheios de humor e talento, usam como tema de seus trabalhos, o carnaval, dando a ele as feições de seus traços e anedotas, comentando através de crônicas e pequenos textos ou versos os principais episódios ocorridos antes, durante e após os festejos carnavalescos. Através de duas revistas ilustradas, a *Careta* e *Fon-Fon!*, onde contribuíram para suas ilustrações os três caricaturistas mais famosos do período, Raul Pederneiras, Kalixto e J. Carlos, é possível perceber a importância do carnaval na vida destes homens de letras e pincéis e quão importante foi a contrapartida que eles forneceram não apenas ao público leitor, mas a nós historiadores, pois é possível resgatar e reconstruir através destas publicações não apenas a história do carnaval, mas

⁹⁸ JANOVICTCH, Paula Ester. *Preso Por Trocadilho: A Imprensa de Narrativa Irreverente Paulistana 1900-1911*. p. 17

também compreender o contexto do período, os problemas políticos, a moda, as inovações e mudanças na vida da população carioca. É possível, também, entender o quanto era importante o carnaval e o humor, não apenas para a saúde financeira destas empresas jornalísticas e editoriais, pois a abordagem e o tema agradavam ao público leitor, mas principalmente na vida destes escritores e artistas, que não apenas escreviam sobre esta festa de forma irreverente, mas participavam ativamente dela como foliões e portanto, eles mesmos eram também artífices desta história.

I.1. Caricaturas Carnavalescas

Amarra a Lata- Grande Passeata

O carnaval arrebatado
Põe maluca muita gente...
- Do Cordão *Amarra a Lata*
Fui eleito presidente[...]

E- logo após convencido-
Empunhando o pavilhão,
Gasparoni irá vestido
De anjinho de procissão

O Laet e o João Ribeiro
Como são bons camaradas
Ao som de alegre pandeiro
Soltarão boas piadas.

Depois Calixto, que entende
De carnaval a valer,
Todo num *choro* se estende
Com remexido saber[...]

O Raul- virá seguido
De calungas, mais de mil
Que ele fez, nos diz, de *ouvido*
Para o “Jornal do Brasil”

E com talento e perícia
Raros ambos, o bom Mário,
-Com licença da polícia-
Fará de S. Belisário!

Fogliani que é valente
Não há de o bumbo deixar
E o Lima Campos, contente

Num tambor têm de rufar[...]
(TELLES MEIRELLES)⁹⁹

Os autores descritos numa grande passeata, em estilo de cordão carnavalesco, com o título de *Amarra a Lata*, denotam a intimidade que estes escritores tinham com a folia. Não apenas escreviam sobre ela, mas também participavam ativamente como foliões, como sócios de alguns clubes, muitas vezes como compositores de pufes publicitários ou de canções que seriam cantadas nos desfiles pelas ruas e, depois da regeneração urbana, pelas avenidas do Rio de Janeiro do início do século XIX.

Telles Meirelles, pseudônimo do jornalista Antônio Peres Júnior, brinca com seus colegas e inicia a descrição do cordão *Amarra a Lata* com o Sr. Alexandre Gasparoni, proprietário da *Fon-Fon!* e, por vezes, articulista desta revista, onde utilizava o pseudônimo de *D. Picolino*.

Carlos Maximiniano Pimenta de Laet, também citado nos versos, foi um grande jornalista e literato do período, respeitadíssimo por seus pares e considerado, em certo momento, como parte da “tríade de perfeição lingüística” que era composta, também, por grandes nomes, como Rui Barbosa e Machado de Assis. Laet era conhecido na capital federal não apenas pelas suas obras, mas por seus textos também expressarem muitas vezes seu conservadorismo e humor refinado. O autor utilizava-se de vários pseudônimos como: Laetâncio, Cosme Peixoto, Acácio Ramos, Karl Marx, Carolino de Louvet. Sua participação como folião no carnaval é atestada por fotos e artigos onde o jornalista é citado em meio às festividades de Momo. João Batista Ribeiro de Andrade Fernandes, mencionado como folião ao lado de Carlos Laet, contribuiu com vários jornais do período e com a revista *Kosmos*. Teve um papel importante em relação à literatura e às normas gramaticais, e ajudou a fundar a Academia Brasileira de Letras. João do Rio comenta a importância que a obra desse autor teve em sua formação. João Ribeiro trabalhou ao lado de grandes mestres de nossa literatura e do jornalismo do período como Machado de Assis, Quintino Bocaiúva e José do Patrocínio. Provavelmente o autor dos versos coloca Laet e João Ribeiro juntos, pelo primeiro ser um convicto monarquista e o segundo, um defensor da República. Mas com o carnaval e ao som de pandeiros, eles “como bons camaradas, soltarão boas piadas”.

⁹⁹ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1913.

Telles Meirelles, em seu cordão, retrata logo em seguida, Calixto, como um grande conhecedor de carnaval e, Raul Pederneiras, como um talentoso desenhista do *Jornal do Brasil*. Ambos são grandes caricaturistas e carnavalescos e, por isso, falaremos deles com mais vagar nas próximas páginas.

Depois destes caricaturistas, o texto fala ainda de Mário Pederneiras e faz referências a Belisário Távora, o chefe da polícia do Rio de Janeiro na época. Em seguida, insere no cordão, Fogliani, gerente da *Fon- Fon!* e Lima Campos um dos editores da revista durante o período de 1907 a 1915, ao lado de Gonzaga Duque e Mário Pederneiras, todos com orientação simbolista.

Toda essa geração de escritores e literatos, muitos deles inseridos no cordão carnavalesco *Amarra a Lata*, de Telles de Meirelles, sofreria as conseqüências do engajamento político que alguns homens de letras, os que compunham a famosa Geração de 70, haviam empreendido. Suas decepções acabariam inspirando os jovens intelectuais que, depois, comporiam grande parte do corpo editorial das revistas ilustradas. Extremamente combativos, a geração de José do Patrocínio e José Veríssimo, via em sua profissão uma missão, atrelada a aspirações de uma cruzada modernizadora e civilizatória.¹⁰⁰ Quase todos participaram das campanhas abolicionistas e republicanas, e muito cedo se decepcionaram com o novo regime político. Veríssimo, literato e colaborador das revistas ilustradas lançadas no início do século XX, assim descrevia a decepção dessa elite intelectual:

Todos se presumiam e diziam republicanos, na crença ingênua de que a República, para eles palavra mágica que bastava à solução de problemas de cuja dificuldade e complexidade não desconfiavam sequer, não fosse na prática perfeitamente compatível com todos os males da organização social, cuja injustiça os revoltava.¹⁰¹

Muito rapidamente a “república dos sonhos” passou a ser vista com outros olhos, a ser relacionada com a incompetência e a corrupção. “Os homens de talento sentiam-se unanimemente repelidos e postos de lado em favor de aventureiros, oportunistas e arrivistas sem escrúpulos”.¹⁰²

É muito elucidativa a comparação entre as charges e caricaturas veiculadas logo após a proclamação da República e as que surgiram depois de alguns anos.

¹⁰⁰ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão*. p.86

¹⁰¹ Idem, p.86

¹⁰² Idem, p.87

17. "Proclamação da República Federativa Brasileira",
O Mequetrefe, 17/11/1890.

103

Nesta caricatura de Ângelo Agostini, ao lado de Deodoro da Fonseca, José do Patrocínio empunha, entusiasticamente, a bandeira do Clube Republicano Lopes Trovão, inspirada no modelo da norte-americana, e considerada como a bandeira da proclamação, porque ela teria sido hasteada pelo intelectual na Câmara Municipal, onde permaneceu até o dia 19 de novembro de 1889.¹⁰⁴

¹⁰³ O Mequetrefe, Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1890

¹⁰⁴ CARVALHO, José Murilo de. A Formação das Almas. p. 111

Tal imagem idealista e otimista não perduraria, de modo que muito cedo a República passa a ser retratada de forma pejorativa.

Timidamente, já na primeira década começam as críticas. Em o *D. Quixote* de 25 de novembro de 1895, A. A. mostra a República representada por uma mulher abatida montada num burrico, voltada para trás, enquanto as outras repúblicas americanas galopam para o progresso. A partir da virada do século, especialmente em *O Malho*, a crítica se torna geral e impiedosa. C. do Amaral, em *O Malho* de 15 de novembro de 1902, mostra o contraste entre a República dos sonhos de 1889 e a de 1902. A primeira é representada por uma jovem inocente; a segunda, por uma mulher madura, de olhar debochado, soprando a fumaça de um cigarro. No ano seguinte, Raul, também em *O Malho*, representa a República como uma mulher retida no leito, cujo marido, ao lado, comenta que já se vão treze anos e ela ainda não se levantou. J. Carlos, em *O Filhote* de 11 de novembro de 1909[...], exibe uma República abertamente prostituída envolvida numa orgia com os políticos da época, enquanto a sombra de Benjamin Constant se admira de que aos vinte anos ela já esteja tão debochada. K. Lixto, em o *Fon-Fon!* de 13 de novembro de 1913, também retrata uma República precocemente envelhecida e decadente, para a surpresa da velha Monarquia. Finalmente, [...] Vasco Lima, em *O Gato* de 22 de março de 1913, apresenta uma República que é a versão do quadro de Daumier. A República-mãe, protetora, alimentadora, de Daumier, mantém na caricatura de Vasco Lima os seios exageradamente vastos, mas, diante da estranheza do marechal Hermes, o artista justifica o detalhe dizendo: “É a nudez crua da verdade. A República dá de mamar a tanta gente!”¹⁰⁵

Decepcionados e frustrados, estes artistas e letrados, alguns deles jovens, vão utilizar a imagem já desgastada da República como fonte de inspiração para suas piadas, sátiras e caricaturas.

A vasta reprodução desse humorismo da desilusão republicana pode até hoje ser lida- e há quem já o tenha feito, ao menos parcialmente- na chave desmistificadora das falsidades do regime recém-instalado. A República deveria se constituir num solo naturalmente propício para engendrar essa sintonia entre os espaços públicos e os espaços privados, por entre os quais os indivíduos se movimentariam e construiriam suas existências. A ironia dos rápidos flagrantes cômicos de Artur Azevedo, Machado de Assis e Guimarães Passos nos revela, pelo deslocamento, todo o dilema histórico da República brasileira, construída sobre arranjos instáveis e informais entre as bases sociais e as estruturas políticas. Mostrava ainda como a situação já era, pos si mesma, paradoxal, e mais acessível a olhares cômicos do que sérios: como imaginar a nação brasileira, e os brasileiros como cidadãos, com uma Constituição

¹⁰⁵ Carvalho, op., cit., p. 87-8

formalmente liberal, olhando para a realidade daquela república oligárquica, coronelista, nepotista e, acima de tudo, excludente?¹⁰⁶

Para Lima Barreto, a caricatura derivaria da “convicção de que a realidade não fala por si; é preciso que ela seja exagerada criticamente para revelar os seus defeitos e expor as deformações que despertem o desprezo geral”.¹⁰⁷

Segundo Saliba, os elementos que estão intrinsecamente ligados à natureza do humor são o “contraste, o estranhamento e a ruptura de significados”.¹⁰⁸ Creio que, por conta disso, talvez, digam que somos o país da piada pronta. Isto se analisarmos nossa tradição quanto à “caricatura verbal” que, segundo Herman Lima, seria de longa data, pois para este estudioso do humor e da caricatura, o primeiro a elaborar um texto sob estes moldes teria sido Frei Vicente do Salvador, que se utilizou das palavras, em seu *História*, para retratar os reinóis que “travavam” a máquina administrativa do Brasil.

Diz ele que até a troca do nome do país demonstrava sua pouca estabilidade (retiraram o Santa Cruz) e que a terra ao invés de ser povoada, começava a se despovoar, e que apesar de fértil e grande, ao invés de aumentar, diminuía.

Disto dão alguns a culpa aos Reis de Portugal, outros aos povoadores; aos Reis pelo pouco caso que têm feito deste tão grande Estado, que nem o título quiseram dele, pois intitulado-se Senhores de Guiné, por uma caravelinha que lá vai, e vem, como disse o Rei de Congo, do Brasil, não se quiseram intitular, nem depois da morte do Rei Dom João Terceiro, que o mandou povoar, e soube estimá-lo, houve outro que dele curasse, senão para colher suas rendas, e direitos; e deste modo se têm os povoadores, os quais por mais arraigados, que na terra estejam, e mais ricos, que sejam, tudo pretendem levar a Portugal, e se as fazendas e bens que possuem souberam falar também lhes houveram de ensinar a dizer como os papagaios, aos quais a primeira cousa que ensinam é papagaio Real para Portugal; porque tudo querem para lá, e isto não tem só os que de lá vieram, mas ainda os que cá nascerão, que uns e outros usam da Terra, não como senhores, mas como usufrutuários, só para a desfrutarem, e a deixarem destruída.¹⁰⁹

Para Frei Vicente, nenhum homem da terra zelava ou pensava no bem comum, todos, na verdade, estavam preocupados com seus bens e sua vida privada. Para isso, ele nos conta a história do Bispo de Tucumã que passando por aqui, percebeu que ao

¹⁰⁶ E. Saliba, *Raízes do Riso*, op., cit., p. 75

¹⁰⁷ N. Sevcenko, op., cit., p. 166-7

¹⁰⁸ E. Saliba . *Raízes do Riso*. p.21

¹⁰⁹ Frei Vicente de Salvador, apud Herman Lima, op., cit. p. 57-8

mandar comprar um frangão, quatro ovos, e um peixe, para comer, e nada lhe traziam: porque não se achava na praça, nem no açougue, e se mandava pedir as ditas cousas, outras muitas a casas particulares lhas mandavam, então disse o Bispo verdadeiramente que nesta terra andam as coisas trocadas, porque toda ela não é república, sendo-o cada casa¹¹⁰

Como bem observa Novais, Frei Vicente já notava, no século XVII, como havia aqui a imbricação das esferas pública e privada, e ressalta que, além de ligados, eles estavam “curiosamente invertidos”. Segundo o historiador, a “inversão é também uma forma de articulação”.¹¹¹

Segundo os referenciais dos europeus, no caso acima explicitado, de Frei Vicente de Salvador, desde muito cedo, na visão do cronista, tudo aqui funcionava de forma invertida à metrópole.

Como podemos observar, as sátiras a respeito dos costumes e da política nasceram muito cedo e eram comuns em vários eventos, como bem assinala Araújo Viana: “no teatro, nos entrudos, e outras festividades populares, nos celebérrimos Judas, nesse costume-regalo da garotagem, existiu a caricatura burlesca e algumas vezes agressiva”.¹¹² Dessa forma, parece-nos que este tipo de humor se manifestava principalmente em momentos de lazer, diversão e em tempos de festa, talvez porque nestes a crítica feita de forma irreverente fosse mais palatável, momentos em que certas posturas eram dilatadas e quando o riso fluía mais facilmente.

Não queremos, com essas observações, insinuar que o riso e a sátira sejam formas típicas do brasileiro se manifestar política e socialmente, mas o fato é que, ao menos durante a Belle Époque, a representação humorística foi extremamente usada e importante para a comunidade e também para a elite intelectual expressar seus anseios de modernidade:

A representação humorística parece ter ocupado uma dimensão importante da cultura brasileira naquele período [a Belle Époque]. Afinal, como representar aquela “comunidade imaginada” utilizando esquemas sérios ou categorias racionais se a história mostrava que apenas pela mediação do riso, esta epifania da emoção, se podia sobreviver ou

¹¹⁰ Idem, p.58

¹¹¹ NOVAIS, Fernando. Condições da Privacidade na Colônia. IN: *História da Vida Privada no Brasil*. V. 1. p.14

¹¹² VIANA, Araújo. Apud, H. Lima, op., cit., v.1, p. 65

mesmo continuar acreditando em estereótipos coletivos? As formas de representação cômica também não pareciam, por suas próprias características intrínsecas de concisão, brevidade, circunstancialidade e subitaneidade, instrumentos privilegiados para a intelligentsia brasileira conectar-se ao cosmopolitismo e respirar o oxigênio mental da modernidade?¹¹³

Tal questão nos leva a refletir e pode ser exemplificada em nosso trabalho através de uma crônica bem humorada escrita na revista *Fon- Fon!* em 1909, onde o diálogo se dá entre a sogra e seu genro, *Fon Fon*, “rapaz bem relacionado e popularmente querido”:

[...] - Este ano só troçarei pessoas importantes.
- Pessoas importantes? Indaguei curioso.
- Sim. De que se admira? Pensa, então, que eu vou andar bobamente pelo meio do povo, a suportar os beliscões dos malcriados?[...]
- Irei, por exemplo, ao Catete passar um trote no Afonso Pena.
Dei um pulo da cadeira.
- No Presidente da República?
- E que tem isto? Ele é melhor que os outros?
- Mas D. Eugênia isto é inconstitucional. O Presidente da República é uma pessoa sagrada.
- Qual sagrada nada. No carnaval não há nada sagrado.¹¹⁴

Este tipo de sátira escrita através de charges, fica extremamente popular e comum em períodos de maior crise política e proliferava, ainda mais, quando as festividades carnavalescas tinham início. A anedota sugere que nesta festa profana, a sacralidade não estaria presente em nenhum espaço e nem podia ser atribuída a qualquer personalidade. A liberalidade destes dias permitiria então à sogra do narrador fazer *blagues* com o presidente da República.

No entanto, segundo Araújo Viana, no carnaval, tais caricaturas bem humoradas, já estariam presentes muito antes do governo de Afonso Pena e era possível vislumbrá-la por toda parte no Rio de Janeiro, sendo a festa e suas manifestações um grande desfile caricatural:

Apreciei de 1870 a 1876 o carnaval no seu auge de brilhantismo. A arte da caricatura, bem tratada, se espalhava pela cidade, nos escudos dos postes e nos panos, à guisa de bandeiras, pendurados nos centros das ruas enfeitadas.

¹¹³ Saliba, E.op., cit., 303

¹¹⁴ “O carnaval de Minha Sogra”. *Fon- Fon!*, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1909.

A excelente caricatura de políticos e jornalistas, nos mascarados préstitos carnavalescos, causava demorada hilaridade...E no meio de tudo isso se notava riqueza e simbolismo apropriado, nos préstitos .¹¹⁵

Os primeiros carros de crítica ou de idéias, que teriam desfilado nos préstitos do Clube X e Estudantes de Heidelberg, ridicularizavam e faziam sátiras cheias de humor a personalidades ou fatos que levavam milhares de pessoas a rirem com a sua passagem:

A sátira expandia-se arremessada à cabeça dos grandes. O Imperador, falseado o pé, numa visita oficial a repartição da Marinha, caíra n'água: o que forneceu assunto para um carro de idéia, onde pescavam um grande boneco fardado. Que ministros foram carnavalescamente mais debicados do que Cotegipe, José Bento e Martinho de Campo? Um dos chefes de polícia carioca de maior memória chamava-se o Dr. Ludgero Gonçalves da Silva. Usava colarinhos célebres, de pontas exageradas. Atiraram-no a pasto da crítica carnavalesca, provocaram aparecendo na via triunfal de Momo antigo, à Rua do Ouvidor, a gargalhada uníssona do povo da capital.¹¹⁶

Na verdade, não há nada mais hilário e subvertedor da ordem do que fazer chacotas e piadas sobre uma autoridade ou sobre uma moda de grande sucesso na sociedade. Rir do que se apresenta como sério é dizer, nas entrelinhas, que a sociedade aceita tal autoridade como “de direito” mas não “de fato”.

Fazer isto através de palavras e com o reforço caricatural do desenho, ele mesmo uma sátira de características estereotipadas e avolumadas, reforça a crítica e a ironia .

A caricatura aliada ao humor e à crítica surge na imprensa brasileira pouco depois de 1830, estimulada pela queda de Carlos X, ocorrida na França e largamente noticiada pelos nossos periódicos. A partir deste momento, “a crítica ferina e a sátira mordaz não mais respeitavam o nascimento, a posição, a hierarquia”.¹¹⁷

Segundo Santos, em sua *Fala do Trono*, na abertura da Assembléia Geral, em 3 de maio de 1830, D. Pedro I chama a atenção para a postura e abuso da imprensa do período com relação aos políticos e à figura do próprio imperador:

Vigilante, e empenhado em manter a boa ordem, é do meu mais rigoroso dever lembrar-vos a necessidade de reprimir por meios legais o abuso, que continua a fazer-se, da liberdade de imprensa em todo o Império.

¹¹⁵ Herman Lima, op., cit., p.65

¹¹⁶ Idem, pp.65-6

¹¹⁷ SANTOS, Délio Freire dos. IN: *Cabrião*: semanário humorístico editado por Ângelo Agostini, Américo de Campos e Antônio Manoel dos Reis (1866-1867). p. XV

Semelhante abuso ameaça grandes males; à Assembléia cumpre evitá-los.¹¹⁸

D. Pedro I continua sua campanha usando as mesmas armas da imprensa, ou seja, escrevendo artigos cheios de humor e malícia e que contestavam os escritos de jornalistas e escritores dos jornais de oposição. Para isso, muitas vezes, assinava suas matérias com pseudônimos diferentes (segundo Hélio Vianna estes chegaram a pelo menos 29), tais como: “Simplício Maria das Necessidades”, “Sacristão da Freguesia de S. João de Itaboraí”, “P. Patriota”, “O Ultra-Brasileiro”, “O Inimigo dos Marotos”, “Piolho Viajante”, “O Derrete-Chumbo-a-Cacete”. Esses diferentes pseudônimos refletiam, em parte, o conteúdo das matérias que seriam publicadas. Outras vezes, o imperador assinava seu próprio nome nestes artigos, principalmente os que fez contra o historiador Marechal Raimundo José da Cunha Matos e seu irmão D. Miguel, acusando-os de parricida e da morte de D. João VI.¹¹⁹

Para o Dr. Pires de Almeida em seu *Brasil Teatro*, a piada, tendo como porta-voz o desenho, teria sido lançada com o periódico *Lanterna Mágica*, editado no Rio de Janeiro entre 1844 e 1845, por Manuel de Araújo Porto Alegre que o redigia e ilustrava. O periódico teve apenas 23 números, apesar de seu idealizador ter pensado sua existência com 366 “atos”. A idéia era que a revista possuísse a mesma crítica social do desenhista e caricaturista francês Honoré Daumier. Em seus números, as histórias se passavam entre dois “malandros”, Laverno e Belchior dos Passos, que não possuíam nenhum escrúpulo e que tinham como grande objetivo de suas ações o enriquecimento rápido. “O propósito crítico do periódico era denunciar a sociedade de seu tempo, ironizando os vícios de caráter que observava”. Desta forma, seus personagens se travestiam “de romancistas a médicos, passando pela política e até pela ópera”, sempre fingindo com o intuito de conseguir “arrancar trocados dos ‘papalvos’ da cidade. Com isto, o autor procurava mostrar, “sob luz de sua lanterna mágica, os personagens-tipo do seu tempo, os 'Lavernos' que gravitavam na sociedade do Rio de Janeiro”.¹²⁰

¹¹⁸ Idem, p. XV

¹¹⁹ Idem, p. XV

¹²⁰ HAAG, Carlos. Comédia Tropical. *Revista FAPESP*, no.91, setembro de 2003. Para um maior aprofundamento sobre a revista *Lanterna Mágica* ver a obra de SALGUEIRO, Heliana Angotti. *História da Arte, História da Cidade: Atores e Leituras no Brasil do Século XIX*. Pós-Doutorado, ECA/USP, 1995

Para Araújo Viana, a caricatura teria tido suas primeiras aparições no *Brasil Ilustrado*, entre 1855 e 1856. Nesta revista, publicaram-se desenhos bem humorados sobre a censura aos banhos de mar nas praias do Rio de Janeiro,

quando não havia processo regular de esgotos, a mostrar surpresas desagradáveis para o banhista; outros a criticar os esgotos de águas das chuvas a saírem dos tubos sobre o passeio da rua, obrigando o transeunte a uma série contínua de pulos; outro, finalmente, a mostrar efeitos desastrosos comparativos dos meios de iluminação a azeite e a gás: ali é um lampião que, caindo do suporte sobre um indivíduo, achata o chapéu; acolá é o “profeta” que, com a escada e a lâmpada de acender, pela diferença de luz, ofusca a vista do transeunte esborrachando-lhe as ventas. A saia-balão, em uso nas senhoras, lembrou ao caricaturista um projeto de construção especial de casas, onde as portas e janelas de sacadas devia ter vãos, com formas de garrafão, para melhor servirem às senhoras.¹²¹

Após apresentar os argumentos de diferentes autores a respeito de quem e quando teria sido lançada a caricatura no Brasil, Herman Lima conclui através dos apontamentos de Francisco Marques dos Santos, que esta teria sido anunciada como uma grande novidade pelo *Jornal do Comércio* em 14 de novembro de 1837:

Saiu à luz o primeiro número de uma NOVA INVENÇÃO ARTÍSTICA, gravada sobre magnífico papel, representando uma admirável cena brasileira, e vendida pelo módico preço de 160 réis cada número, na loja de livros e gravuras de Mongie, Rua do Ouvidor no. 87. A bela invenção de caricaturas tão apreciada na Europa, aparece hoje pela primeira vez no nosso país, e sem dúvida receberá do público aqueles sinais de estima que ele tributa às coisas úteis, necessárias e agradáveis.¹²²

O sucesso foi tão grande que, no dia seguinte, o mesmo jornal anunciava que o primeiro número havia se esgotado e que a quem interessasse, já estava à venda o segundo número da *Caricatura*.

Tal estampa crítica é atribuída a Manuel de Araújo Porto-Alegre e faz referência à propina relacionada à redação do correio oficial e ao jornalista Justiniano José da Rocha.

¹²¹ Araújo Viana, apud, Herman Lima, op. Cit, p. 67-8

¹²² Herman Lima, op., cit., p.71

123

A Campainha

Quem quer; quem quer redigir
O Correio Oficial!
Paga-se bem. Todos fogem?
Nunca se viu coisa igual

O Cujo

Com três contos e seiscentos
Eu aqui´stou, meu senhor
Honra tenho e probidade
Que mais quer d´um redator?

Tal composição mostra em primeiro plano um “fidalgo elegantemente trajado, agitando um saco de dinheiro a outro personagem que se ajoelha à sua frente com servilismo, para receber a propina, enquanto outras figuras vão fugindo da oferta. Essa figura, o “Cujo” da sátira, ridiculamente ataviada, tem os traços característicos do jornalista Justiniano José da Rocha, que aparece, ainda, em rabiscos caricatos, no oitão de um prédio ao fundo da cena, sublinhado pelos dizeres: “ ‘Com honra e probidade 3:600\$000. Viva a sinecura!’ ”¹²⁴

Importada da moda européia, as caricaturas passam a ser consumidas avidamente por um público de leitores cada vez maior. De avulsas elas passam a integrar publicações ilustradas, já em meados do século XIX. Títulos exóticos como *Lanterna Mágica* e *Marmota Fluminense* passam a relatar histórias satíricas relacionadas ao cotidiano do Rio de Janeiro. No entanto, foi apenas em 1860 que as publicações deste gênero se firmaram definitivamente entre nós, através da *Semana Ilustrada* que teve seu último exemplar

¹²³ Disponível em : <http://www.vermelho.org.br/diario/2005/0817/caricatura.jpg> Acessado em 12 de novembro de 2007

¹²⁴ Herman Lima, op., cit., p. 72

publicado em 1876, ano em que Ângelo Agostini, um de nossos maiores caricaturistas, lança a sua *Revista Ilustrada*.

Provavelmente, tal tipo de publicação satírica só tenha encontrado terreno fértil aqui por conta do reinado de D. Pedro II, cuja postura com relação a este tipo de escrito e de caricaturas gozava de grande liberdade.

No Império havia ilimitada liberdade de manifestação do pensamento pela imprensa periódica ou em livros e panfletos; liberdade de caricatura; liberdade de reuniões e de comícios nas praças públicas, de prêmios carnavalescos pelas ruas (quando saíam, muitas vezes, carros de crítica com figuras caricatas do Imperador, e a política tinha ordem de não os proibir); liberdade de doutrinas políticas e sociais e de propaganda das mesmas.

E tudo isso, principalmente, por anuência do soberano, que não permitia restrições ao pleno uso dos direitos dos cidadãos, nem mesmo quando ele próprio, apesar de ser a sua pessoa declarada, pela Constituição-“inviolável e sagrada” (art. 99), era alvo de ataques por quaisquer dos aludidos meios.¹²⁵

Apesar de a postura liberal do imperador ter estimulado os desenhos críticos publicados pelas revistas e jornais do período, é importante ressaltar que esta nova forma de expressão crítica, através das charges, somente foi possível com a invenção da litografia por Alois Senefelder, no final do século XVIII, e difundida pela Europa por volta de 1800. No Brasil, tal técnica chega em 1818:

Uma pedra, lápis graxo, água e tinta eram o bastante. Desenhar na pedra com um simples lápis, o crayon grês, espalhar a água-forte, que penetrava e corroía apenas a superfície não-graxa, passar a tinta, colocar a folha de papel sobre a pedra, passar o rolo sobre o papel, e a imagem surgia como que por encanto! Pouco dispêndio, fácil execução e multiplicação rápida permitiam passar desenhos e ilustrações para os jornais e publicá-los até diariamente. Isso nunca fora alcançado antes. Todos os outros processos de gravar na madeira ou no metal, morosos e difíceis, foram superados pelas vantagens da reprodução litográfica. E surgiu uma nova categoria de desenhista, a do “repórter do lápis”, trazendo para o leitor fatos, pessoas e coisas distantes no tempo e no espaço. Um verdadeiro milagre!¹²⁶

Foi assim que ocorreu a popularização da imagem. “Todos passaram a ler imagens. Todas as semanas. *Por 500 réis apenas, o preço de um almoço* [...] todos, até os menos

¹²⁵ Idem, p. XVII

¹²⁶ CAGNIN, Antônio Luiz. IN: GAMA, Luiz. *Diabo Coxo*: São Paulo, 1864-1865. p. 13

letrados ou de menor poder aquisitivo, podiam agora ter acesso ao mundo através do mundo encantado das imagens”.¹²⁷

Graças à liberdade de imprensa o Brasil conheceu uma maneira divertida de fazer críticas políticas sérias. Com efeito, o humor cumpria um duplo papel. De um lado, mesmo que pela gozação, as caricaturas geravam uma certa simpatia com relação a esse governante, retratado a partir de suas fragilidades. Por outro lado, exposto desse modo à chacota pública, d. Pedro e seu sistema como que desmontavam.[...] a caricatura, apesar de se servir do daguerreótipo, funciona também como sua contraposição: uma construção contrastiva da imagem. A fotografia, utilizada de forma oficial, passava a imagem segura e estável de uma “monarquia civilizada e cidadã”. Já as caricaturas “roubavam” as feições, “corrompiam” o cenário, destacando as contradições que rondavam o governo e seu imperial representante. Nesse sentido, nada pior para a imagem da realeza brasileira, até então tão bem preservada.¹²⁸

A caricatura, portanto, auxiliou no desgaste da imagem do governo de D. Pedro II. Mas, para nós, o que mais importa é que a inovação da técnica para a impressão de figuras, aliada à liberdade dada à imprensa pelo imperador, possibilitou nosso acesso (parcial, obviamente) ao carnaval de 1881 e aos carros de crítica, ressaltando, aqui, o que tem a figura de D. Pedro II em destaque:

¹²⁷ Idem, p. 13

¹²⁸ SCHWARCZ, Lilia M. *As Barbas do Imperador*. p. 424-5

129

No detalhe, o carro de crítica intitulado “A mancha de Júpiter” faz referência ao imperador e a sua passividade frente à escravidão. “Ironizando seu apregoado apelo à contemplação científica, a imagem de Pedro II, observada pela luneta, revela-o como um inatingível planeta. Em sua longa testa, vê-se a mancha negra da escravidão que espanta os astrônomos que animam os carros”.¹³⁰

¹²⁹ *Revista Ilustrada*, Ano 6, n. 241, p.4-5, 1881. Disponível em:

<http://www.unicamp.br/cecult/AngeloAgostini/index.html> . Acessado em 14 de maio de 2007

¹³⁰ Disponível em: <http://www.unicamp.br/cecult/AngeloAgostini/index.html> . Acessado em 14 de maio de 2007

131

A *Revista Illustrada*, fundada em 1º. de janeiro de 1876, seria um dos periódicos humorísticos criados no século XIX de existência mais longa, ao todo 22 anos de existência (1876-1898). Esta revista contou com a colaboração dos traços refinados e satíricos de Ângelo Agostini, um dos caricaturistas e desenhistas mais importantes de nossa história, que terminou sua carreira na revista ilustrada *O Malho*, em 1910.

Ângelo Agostini nasceu na Itália e, após alguns anos morando em Paris, transferiu-se para o Brasil, em 1859. Residindo inicialmente em São Paulo, foi cartunista do *Diabo Coxo* (1864), primeiro jornal ilustrado desta capital. Dois anos depois, funda o *Cabrião*, no entanto, por conta das agitações políticas e da depredação de semanários e jornais liberais, acaba se mudando para o Rio de Janeiro, onde colaborou com os principais periódicos ilustrados do século XIX e início do XX, como *A Vida Fluminense*, *O Mosquito*, *O Mequetrefe*, *Tico Tico*, *D. Quixote*, dentre outros. Sua contribuição com charges e caricaturas foi além da crítica política ou de costumes, pois seus desenhos, pormenorizados, bem feitos e acompanhados por texto escrito, são fontes históricas importantes para recontarmos o cotidiano, a política, os costumes e as artes da época (suas caricaturas

¹³¹ Idem

intituladas “Salões Caricaturais” são bem elucidativas¹³²). Com *As Aventuras do Zé Caipora*, ele criou o que seria a nossa primeira história em quadrinhos de longa duração. Sua *Revista Ilustrada*, foi o periódico ilustrado de maior alcance e divulgação do século XIX, e sob o ponto de vista histórico foi de fundamental importância, pois levava suas críticas políticas no período de transição entre a monarquia e a república, a distintos locais e a longas distâncias e, por conta disso, foi a revista ilustrada que mais teve impacto no cotidiano nacional no século XIX.

Não havia casa em que não penetrasse a *Revista*, e tanto deliciava as cidades como as fazendas. Quadro típico de cor local era o do fazendeiro que chegava cansado da roça, apeava, entregava o cavalo a um negro, entrava, sentava-se na rede, pedia café à mulatinha e abria a *Revista*. Os desenhos bem acabados, muito ao sabor da sua cultura e gosto, desfiavam ante seus olhos os acontecimentos políticos da quinzena. O rosto do fazendeiro iluminava-se de saudáveis risos. “É um danado este sujeito!”- diz ele de Agostini.¹³³

A *Revista* trazia assim, semanalmente aos olhos do público, charges que faziam críticas bem humoradas à política e aos costumes:

Toda a vida do país se refletia desse modo, semanalmente, nas páginas da revista, desde as incursões da febre amarela aos festejos de carnaval, com os seus préstitos minuciosamente reproduzidos em centenas de figurinhas caricatas; as eleições tumultuosamente pronunciadas e fraudulentamente realizadas sob o signo do porrete, da navalha e do punhal; derrames de notas falsas e brigas de jornais; a questão religiosa, desde os seus pródromos ao desenlace, em charges duma brutalidade tantas vezes contundente; o Imperador, no seu perfil de castanha de caju, ora adormecido nas sessões do Instituto Histórico; ora de saíote de Joaninha, aos pinotes com Lafayette, no seu cavaleiro de pau; ora nas falas do trono que o punham de catrâmbias, com manto, cetro e coroa - isso tudo, num desenho harmonioso, a que se junta preciosa galeria iconográfica dos próceres da hora, nas letras, nas artes, na política, retratos e alegorias das mais belas que já tivemos até hoje.¹³⁴

¹³² Disponível em: <http://dezenovevinte.locaweb.com.br/> Este site possui vários exemplos e textos discutindo a obra de Agostini e sua relação com a crítica de arte. Também possui vários documentos iconográficos e textuais sobre Gonzaga Duque e Raul Pederneiras e vale a pena ser visitado pelos que se interessam pela caricatura, artes e revistas ilustradas. Acessado em 15 de maio de 2007.

¹³³ Monteiro Lobato, apud Herman Lima, op., cit., p. 119

¹³⁴ Nota editorial da *Revista Ilustrada* de 21 de dezembro de 1889, apud, Herman Lima, op. cit., v.1,p. 120

Mas, a campanha mais intensa da revista foi em prol da abolição que, como vimos na caricatura acima, também era alvo dos desfiles dos carros de idéias que passeavam pelas ruas da capital federal, durante os festejos carnavalescos.

Em 1889, quando a monarquia dá lugar à República e a abolição da escravidão já é um fato, Ângelo Agostini passa a publicar textos de atualidades estrangeiras, já que os alvos das críticas e das sátiras tinham sido extintos. Por conta destas inovações e expedientes, a tiragem da *Revista Ilustrada* sempre crescia, chegando a 4000 exemplares, volume muito acima de qualquer outro periódico do gênero. Sua circulação também era ampla e regular, segundo Herman Lima, esta chegava a todos os Estados e cidades da jovem república.

Não há vila ou lugar remoto onde não tenhamos assinantes. O seu programa de ontem era entreter os seus leitores e trabalhar pela conquista de todas as liberdades; o de hoje é fornecer leitura amena e trabalhar pela consolidação e pela grandeza dos Estados Unidos do Brasil, popularizando os fatos mais dignos de menção do governo e do povo, dando retratos e biografias dos homens mais notáveis da nossa era.¹³⁵

O humor e a caricatura eram veiculados também em outros periódicos que tiveram uma vida razoavelmente longa, como : *Semana Ilustrada* (1860-1876); *A Vida Fluminense* (1868-1875); *O Mosquito* (1869-1875) e *O Mequetrefe* (1875-1893). Durante as décadas anteriores, os periódicos com maior durabilidade foram: *O Carapuceiro* (1832-1847, com algumas interrupções); *A Mulher do Simplicio ou a Fluminense Exaltada* (1832-1846); *Marmota da Corte* (1849-1852, posteriormente intitulada *Marmota Fluminense*). Falaremos, um pouco mais, apenas sobre as revistas ilustradas de maior durabilidade e que nasceram na segunda metade do século XIX.

A *Semana Ilustrada* lançada em 1860, pelo alemão Henrique Fleiuss, contribuiu muito para a consolidação das publicações deste gênero, pois foi a primeira a ter uma edição regular no Brasil que se prolongou por 16 anos.

Quase todas estas publicações, com o objetivo de divulgar notícias e literatura, contavam com a contribuição de grandes talentos do período, como Machado de Assis, o qual foi um grande colaborador da *Semana Ilustrada* e tinham um caráter fortemente político e oposicionista, que em geral se refletia em suas charges.

¹³⁵ Herman Lima, op., cit., p. 122

Segundo Fernando de Azevedo, este tipo de arte atingia diferentes camadas sociais já em meados do século XIX. Isto se tornava evidente pelas exposições gerais, onde se difundia o gosto pela arte (estimulados através de salões de pintura e de museus de artes) e pelo refinamento técnico das artes gráficas. Estas distintas camadas sociais também passavam, cada vez mais, a ter acesso e criar o hábito da leitura através dos periódicos ilustrados. Tal fato fica muito claro com o tipo de caricatura e de desenho humorístico que estas publicações exibiam denotando a “extensão do público que divertiam, reunindo no mesmo sentimento de prazer a elite e a massa, são fatores na difusão popular da arte, e constituem a primeira colaboração real entre as artes e a literatura”.¹³⁶

Fundada em 7 de janeiro de 1868, a *Vida Fluminense* passou a ser editada com a colaboração de Agostini e, mais tarde, de Pinheiro Guimarães. Contou, ainda, com a arte e talento de Cândido Aragonês de Faria e do italiano Luigi Borgomainerio, que na visão de Agostini era, entre os brasileiros, o “mais eminente artista”. Nela, este desenhista elaborava caricaturas políticas e sátiras anticlericais, muitas vezes, contundentes, mas de grande perfeição e beleza. Ao lado deste, Agostini também fazia grande sucesso com suas charges de costumes. A série *Tios das Ruas do Rio de Janeiro* fez grande sucesso, e abrangia desde o pedinte, passando pelos mercadores de peixes, o mascate italiano ou a mucama alcoviteira. Em 1876, esta revista seria transformada e passaria a se intitular *Fígaro*.

O *Mosquito*, divulgado como sendo um “jornal caricato e crítico”, teve início em 19 de setembro de 1869 e possuía uma grande aceitação e penetração pública. Este periódico era, também, ilustrado por desenhos bem humorados e satíricos sobre os costumes, a política e de cunho anticlerical. No entanto, o autor de tais traços, Cândido Faria, não possuía o mesmo talento de Ângelo Agostini, que colaboraria com a revista anos mais tarde. Cândido de Faria, desenhista que iniciou sua carreira em 1866 na *Pacotilha*, passaria, com o decorrer dos anos, a desenvolver certo movimento e caráter satíricos que brotariam nas páginas do *Fígaro* e do *Diabrete*. Ele seria, na década de 70, um dos nossos chargistas mais satíricos e críticos. Colaboraram, ainda, nesta revista, Flumen Junius, Pinheiro Guimarães, Antônio Augusto do Vale e Rafael Bordalo Pinheiro, este a partir de 1875.

O *Mequetrefe* contou com a colaboração de alguns dos principais caricaturistas do período, como Cândido Faria, Antônio Alves do Vale, Pereira Neto, Joseph Mill e Aluísio

¹³⁶ Idem, p.96

de Azevedo, e tinha como redatores nomes como Olavo Bilac, Artur Azevedo, Henrique Lopes de Mendonça, Lúcio de Mendonça, Raimundo Correia, Filinto de Almeida e Lins de Albuquerque.

Com o encerramento das atividades da *Semana Ilustrada* e apesar de continuarem em circulação duas grandes revistas como *O Mosquito* e *O Mequetrefe*, surge a *Revista Ilustrada*, que estaria destinada, por um largo período, a dominar o campo da imprensa ilustrada.

Com o fim do império e da escravidão, na década de 80 do século XIX, esse tipo de periódico começa a entrar em declínio, com exceção da *Revista Ilustrada*, que tem suas atividades encerradas apenas em 1898. Tal fato se deve, segundo Herman Lima, por ter-se esgotado a “munição” dos caricaturistas. Isto porque, na visão deste estudioso, estas caricaturas eram em maior número quando havia algum tipo de objetivo ou temática popular sendo alvo de críticas e dos desenhos satíricos e bem humorados, como o ocorrido durante a abolição e o movimento republicano. Com estes objetivos conquistados, parece que por alguns anos, no início da república, as charges teriam seu número diminuído, assim como a publicação das revistas ilustradas. Entretanto, o interesse retornaria com problemas sociais e políticos da então jovem “República Velha”, a partir do início do século XX, o que forneceria e estimularia a criação de novos motivos e personagens para os traços dos desenhistas e cronistas.

Com o advento da república e conseqüente desinteresse do público em relação às caricaturas, inicia-se uma nova fase desta arte, com texto mais refinado e traços de contornos vivos, elegantes e graciosos.

Julião[Machado] trazia para a imprensa carioca, simultaneamente com os novos recursos da arte gráfica européia, a fascinação que lhe deixara nos *ateliers* das margens do Sena a espiritualidade do moderno desenho humorístico, iluminado pela legenda sutil e irônica, despertando a mais fecunda emulação entre os artistas jovens do Brasil. Não era somente, porém, a cintilante vibração da frase, tão diversa da velha e pesada chalaça contemporânea da pedra granitada, por melhor que fosse o contingente intelectual do artista do passado. O que o jovem caricaturista trazia de mais novo e impressionante era a sutileza do próprio desenho, o teor de malícia gaulesa inerente à charge, o refinamento do traço que palpitando ao toque mágico duma arte original, impregnada do aticismo e

do charme do espírito francês, de que a caricatura brasileira renovaria o sinete, aos novos moldes, até a atualidade.¹³⁷

Durante o mesmo período, surge na *Gazeta de Notícias*, os três caricaturistas que imprimiriam suas marcas em jornais e periódicos ilustrados durante a primeira metade do século XX, são eles : Raul Pederneiras, Kalixto (Calixto Cordeiro) e J. Carlos. Para Herman Lima, foram eles que nacionalizaram a caricatura brasileira, devido ao caráter regional impresso nelas.

Raul Paranhos Pederneiras iniciou sua carreira em 1898 na revista *O Mercúrio* e colaborou com inúmeras revistas ilustradas do período, como a *Revista da Semana*, *O Tagarela*, *D. Quixote*, *O Malho*, *Fon- Fon!* e *Careta*. Seu desenho gracioso acompanhado de textos com trocadilhos, quando associado a assuntos políticos, algo raro, era composto de uma ironia leve, sem muitos danos ao alvo. Seu grande talento estava em captar tipos populares e “modestos profissionais de rua de outras épocas”.¹³⁸ Sua atuação profissional foi polivalente, pois atuou como presidente da Associação Brasileira de Imprensa, conselheiro da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, além de atuar como professor e delegado de polícia. Raul também era teatrólogo e foi parceiro de Luiz Peixoto na revista *Meu Boi Morreu*. Criou junto com Vicente Reis a revista *O Badalo* e com J. Praxedes a revista *Podia ser Pior*. A canção *Trovas Roceiras*, em parceria com Armando Percival, foi gravada por Patrício Teixeira em 1928. Com Hekel Tavares compôs *Caboclo Bom* e com Freire Júnior, *A Viola do Jangadeiro*, *Água no Bico*, *A Modinha* e *O Mau Pedaco*, e

sozinho, a que teve mais êxito, *Berliques e Berloques*, *O Morro da Graça*, *O Babaquara*, *A Última do Dudu*, *O Rio Civiliza-se*, *A Cachuca*, *O Cometa* e as comédias *A Boa Haidéia*, *A Intervenção* e *Chá de Sabugueiro*. Escreveu também um drama *Nick Carter* e uma opereta *Flor de Junho*, de muito sucesso no Teatro Recreio, além de numerosas canções e monólogos largamente popularizados nos palcos do Brasil e de Portugal.¹³⁹

Raul tinha, portanto, um perfil eclético, como vários jornalistas, escritores e caricaturistas de sua época.

¹³⁷ Idem, p. 140

¹³⁸ Idem, p. 143

¹³⁹ Idem, p. 992

Caricaturando sempre, com o mesmo chiste que em suas charges da imprensa, os usos e costumes da sua cidade, Raul continuava, nas divertidas paródias à vida carioca, exibidas com esfuziante alegria, à luz da ribalta, o mesmo agudo e malicioso cronista dos nossos excessos, o trocadilhista impenitente que só teve rival até hoje em K. Lixto e Emílio de Meneses, com os quais constitui mesmo a trinca insuperável do calemburgo nacional.¹⁴⁰

Raul utilizava-se de inúmeros pseudônimos para assinar sua obra, os mais conhecidos são: Raul, Luar, Raiz (que utilizava quando elaborava uma obra junto com Luiz Peixoto), João Cena e César João Fernandes. Raul ainda nos deixou algumas publicações de cunho humorístico, tais como: *Gerinçonça Carioca: Verbete para um dicionário de gíria, Com licença* (1898), *Versos* (1900) e *Musa travessa* (1936).

Eu moro bem no centro da cidade,
Onde domina, inteira,
A grande alacridade
Da pequena colônia brasileira[...]
Há pelos arredores,
Tudo o que a gente imaginar podia
De atrativos melhores
- Uma segundanista do Instituto
Mora em prédio fronteiro:
Sem parar um minuto,
[batuca no piano o dia inteiro].
Na rua, a todo instante,
Buliçoso assovio com gritaria:
- Carros, autos, carroças, tudo aos trancos
De pregões e estridência,
Bondes aos solavancos
E o tem-tem da Assistência[...]
Tranquilo, ai, consolo o meu bestunto,
Quando o trabalho vence-o,
Ao ler os bons conselhos sobre o assunto
Da salutar campanha do silêncio.¹⁴¹

Homem de vários talentos, sagrou-se, principalmente, como chargista, conhecido pela aparência esguia e pelo seu bigode caricatural, contribuiu para os grandes jornais da capital federal como *O País*, *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil* e *O Globo*, foi colaborador efetivo principalmente da *Revista da Semana*, que somente abandonou pouco antes de cair doente, em 1948. Ao falecer em 11 de maio de 1953, grande parte da imprensa o prestigiou e ressaltou que ele era o caricaturista da classe média e das classes remediadas.

¹⁴⁰ Idem, p. 992

¹⁴¹ “Musa travessa”, Apud, Herman Lima, op., cit., p. 1004

Henrique Pongetti, em sua coluna de *O Globo*, afirmou que “Raul Pederneiras caricaturou o Rio dos ambulantes, das criadas, das gafieiras, dos cortiços, das pensões baratas. Foi o Aluísio Azevedo da nossa caricatura”.¹⁴²

Calixto Cordeiro, mais conhecido como K.lixto ou Kalixto, se especializou na apresentação irônica de

uma sociedade de pequenos burgueses pseudamente aristocratizados da noite para o dia [...]: seus cavalheiros de fraque, as damas elegantes e pomposas, os esnobes de todo tipo, por ele fixados nas páginas do *Fon-Fon!*, lado a lado com as suas charges políticas extremamente vigorosas, têm o caráter chistoso, movimentado e autêntico de legítimos quadros de costumes dos bastidores da democracia brasileira, figurando entre os melhores espécimes da nossa caricatura genuinamente nacional, do começo do século.¹⁴³

A maioria das charges carnavalescas da revista *Fon-Fon!* são de sua autoria, a principiar pela capa do periódico, onde, em geral, são retratadas belas mulheres através de traços cheios de movimento, fortes e com certo erotismo.

Calixto Cordeiro iniciou seu aprendizado nas belas artes sob orientação de Artur Lucas. Em 1898, publicou sua primeira caricatura, n' *O Mercúrio*. Contribuiu com vários jornais e revistas importantes do Rio de Janeiro, tais como: *O Riso*, *D. Quixote*, *Careta*, *A Semana Ilustrada*, *Ilustração Brasileira*, *Kosmos*, *A Caricatura*, *Gazeta de Notícias*, *O Cruzeiro* e claro, a *Fon-Fon!*. Participou junto com Raul Pederneiras da fundação de *O Tagarela*, *O Malho* (onde também foi diretor artístico), *Avança* e *Degas*, ainda na primeira década do século XX. Em 1907, ele e Raul Pederneiras seriam os diretores artísticos de *Fon-Fon!*. Após uma brilhante trajetória pelas principais revistas ilustradas do período, ele passa a criar alegorias para os préstitos da sociedade carnavalesca *Tenentes do Diabo*. Em 1916, participa do I Salão dos Humoristas, realizado no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, junto com outros importantes caricaturistas e chargistas do período, tais como: Belmiro de Almeida, Julião Machado, J. Carlos e Raul Pederneiras. Também se dedicou à pintura, escultura, xilogravura, poesia e literatura de ficção. Por conta de sua produção, fez parte da Academia Brasileira de Belas Artes.

Segundo Gonzaga Duque, sua predileção seria:

¹⁴² Herman Lima, op., cit., p. 1012

¹⁴³ Idem, p. 143

pela sociedade vadia e ostensiva de peralvilhos e cocotes, títeres dos demasios da moda e mascarados pelos deveres das tristes funções, os escalavrados *dandies* grisalhos, em trejeitos e salamaleques de requesto e as cotadas sugadoras do amor feiral que se exibem na meia nudez aperitiva à licenciosidade; toda essa tumultuária onda notívaga de sécios e frascários em que o desenhista encontra abundante motivo para suas endemoniadas fantasias.¹⁴⁴

Querido entre os humoristas, foi, várias vezes, satirizado através de versos, como este de Bastos Tigre, acompanhado por uma charge de Romano em *D. Quixote*, no natal de 1918:

E o Garoto explicou: - eis o Calixto
Que Cordeiro é no nome e “onça” no traço.
Traz ao pescoço um punho, dum pedaço
De tela, dum tamanho nunca visto
Uma caveira traz, prendendo o laço
Do seu lenço- plastron-gravata: um misto
Quanto aos sapatos de os pintar desisto
Por ser pouco o papel e o tempo escasso.
Pinta bonecos dêz que veio ao mundo
E, entre os colegas da mais velha guarda,
É o terceiro, é o primeiro ou é o segundo.
Nunca falta com a charge prometida
Só se uma saia o mete em calça parda
Ou se outra saia lhe atrapalha a vida.¹⁴⁵

Assim como seu companheiro Raul, Calixto também era teatrólogo e uma de suas peças, uma comédia intitulada *Podre de “Chic”* foi apresentada no Trianon pela Companhia de Cristiano de Sousa.

Calixto colabora com inúmeras revistas ilustradas e jornais do período, dentre as mais expressivas *O Malho*, de 1902 a 1904 (onde retorna em 1918), *O Século XX* em 1905, *Kosmos*, *D. Quixote*, *O Tico-Tico*. Em 1908 chega a colaborar para a *Careta*, de Jorge Schmidt. Na *Fon-Fon!*, onde era o principal caricaturista, permaneceria por vários anos, de 1908 até fins de 1917. Foi nesta revista que o desenhista iniciaria sua fase mais produtiva e brilhante.

J. Carlos (José Carlo de Brito e Cunha), nascido em Botafogo em 18 de junho de 1884, iniciou a publicação de seus desenhos na revista *O Tagarela*, em 23 de agosto de 1902 e somente parou quando sofreu um mal súbito sobre a prancheta de trabalho, na

¹⁴⁴ Idem, p. 1020.

¹⁴⁵ Idem, p. 1030

redação da revista *Careta*, quando discutia com João de Barros sobre o desenho que estava confeccionando, em 2 de outubro de 1950.

Este exímio desenhista contribuiu para inúmeras revistas ilustradas e jornais, sucessivamente na revista *Avenida*, no *Malho* e na *Fon-Fon!* e, em 1908, quando a revista *Careta* é lançada, ele seria o diretor artístico e a ilustraria com exclusividade até 1921. No momento em que ele inicia, o grande nome da caricatura seria Julião Machado, que teria inspirado Calixto e Raul. Sua produção será extensa, pois durante vários anos, elaborou de oito a dez desenhos por semana para a *Careta*, *O Malho* e *Para Todos*. No entanto, segundo Herman Lima, não teria existido nenhuma revista ou publicação ilustrada que não tenha tido alguma contribuição sua.

O Tagarela, de 1902 a 1903. *A Avenida*, de 1903 a 1904. *O Malho*, *Século XX*, de Max Fleiuss, *Leitura Para Todos*, *O Tico-Tico*, *Almanques d'O Malho* e *d'O Tico-Tico*, de 1905 a 1907. *Fon-Fon!*, de 1907-1908. *Careta*, dessa data a 1921 e de 1935 a 1950. *O Filhote da Careta*, de 1910 a 1911. *O Juquinha*, de 1912-1913. *D. Quixote*, de Bastos Tigre; *A Cigarra* e *A Vida Moderna*, de São Paulo; *Revista Nacional*, *Eu Sei Tudo*, *Revista da Semana*, de 1918-1921. de 1922 a 1930, dirigiu a parte artística das publicações da Empresa d' *O Malho*, ilustrando *Para Todos...*, *Ilustração Brasileira*, *O Malho*, *O Tico-Tico*, *Cinearte* e *Leitura Para Todos*, além dos *Almanques d'O Malho* e *d'O Tico-Tico* e do *Álbum de Cinearte*. De 1931 a 1934 fez grande número de capas e ilustrações para o *Cruzeiro* e *Fon-Fon!*, quando atingiu talvez o ponto mais alto da sua carreira artística, tendo então voltando à *Careta*, que trabalhou até o fim.¹⁴⁶

Em seu traçado elegante, J. Carlos buscava, na paisagem carioca, as mudanças que a cidade vinha sofrendo. Sua arte iniciava exatamente quando a nova capital surgia, sobre as ruínas da velha cidade imperial.

Na *Careta*, ficaram famosas suas *Aventuras de Brocoió*, que retratavam de forma irreverente, através de quadrinhos, as inúmeras dificuldades vivenciadas pelo personagem na capital federal. Também se tornaram célebres suas caricaturas que abriam a revista e que eram acompanhadas da coluna *Almanaque das Glórias*, assinada por Leal de Sousa, companheiro do exímio desenhista, para quem compunha os textos que assinava sob a firma de *Vol-Taíre*. Na referida coluna, desfilaram ininterruptamente, de 1909 a 1914, centenas de personalidades ilustres da época, da política, da ciência e das letras.

¹⁴⁶ Idem, p. 1074

Como este exímio desenhista trabalhou grande parte de sua vida na *Careta*, esta acabou tornando-se, na visão de Herman Lima, a “crônica mais exata da realidade política do seu tempo.

Muitos dos próceres da época, em particular o Barão do Rio Branco, o Marechal Hermes, Pinheiro Machado, Nilo Peçanha, Eptácio Pessoa, estão mais vivos e verdadeiros nas charges que lhes dedicou do que em qualquer biografia que lhes tracem os historiadores de hoje, pois a caricatura apresenta em última análise, a opinião do homem da rua, a voz da crítica contemporânea, o comentário direto e imediato como o registro dum *fait divers*.¹⁴⁷

Suas charges também dialogavam com as obras de Olavo Bilac, Emílio de Menezes, Aníbal Teófilo ou Olegário Mariano, pois elaborava os desenhos que as acompanhavam em revistas como a *Careta*.

Suas caricaturas relacionadas ao carnaval, sempre traziam críticas políticas ou mostravam com grande elegância e com traços finos os modos e costumes da época. Sua importância para o resgate deste momento histórico, através de seus traçados é extremamente relevante, pois

J. Carlos está assim para a vida carioca deste meio século, como a Avenida ficou para a vida arquitetônica da cidade. os dois marcaram o ponto de partida duma série de transformações sensacionais nos moldes da velha cidade de D. João VI, com um relevo que não poderá, por frívolo na aparência, ser desprezado pelos futuros historiadores da nossa evolução social nesse período.¹⁴⁸

Estes três artistas traçaram o que Herman Lima chama de “diretrizes da caricatura nacional”, pois fixaram os tipos, os usos e costumes da nova cidade e sociedade que estava se formando no início do século XX, e eles tiveram um papel primordial nas revistas ilustradas do período, principalmente n’ *O Malho*, *Fon-Fon!* e *Careta*.

Destas, centraremos nosso trabalho nas duas últimas: *Fon-Fon!*, lançada em 1907 e *Careta*, em 1908.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Idem, p. 1079-80

¹⁴⁸ Idem, p. 1087

¹⁴⁹ Não trabalhamos aqui com a revista *O Malho* porque no período que estamos tratando estes caricaturistas pouco contribuíram para esta publicação. Além disso, o acesso a este periódico por conta da extensa greve na biblioteca nacional, se tornou inviável. Isto não ocorreu com as outras duas revistas, porque podíamos ter acesso a elas através do acervo digital da biblioteca.

150

¹⁵⁰ Apud, Herman Lima, op., cit., p. 1031

I.1.1.Fon- Fon! (De abril de 1907 a agosto de 1958)

Os primeiros automóveis que atingiam uma velocidade em torno de 20 Km por hora podiam ser vistos principalmente na Avenida Central, na Praia de Botafogo, ou na rua Larga de São Joaquim, onde seus motoristas podiam desenvolver o máximo de suas novas e potentes máquinas. As buzinas, ao ressoarem, assustavam e “punham em pânico a cidade”, e “representavam o perigo iminente a qualquer descuido”.¹⁵¹ Este era o cenário no Rio de Janeiro do início do século XX e a emoção que provocava na população o mais novo meio de transporte introduzido em suas ruas: o automóvel.

Inspirada nestes novos meios de transporte, *Fon-Fon!*, cujo título era uma onomatopéia do barulho produzido pelas buzinas dos automóveis (criação de Emílio de Menezes), tem seu primeiro exemplar lançado em 13 de abril de 1907. O próprio título, aliado ao desenho que delineia suas letras, com um homem segurando sua cartola (receoso de que ela caísse, provavelmente por conta da velocidade da máquina), sendo transportado com “extrema velocidade” por um motorista que toca desenfreadamente uma buzina, já denota as características deste periódico.

O automóvel, que muito recentemente havia sido inserido em nossa sociedade, era símbolo de status, poder, riqueza e possuía um grande atrativo, tanto para os homens, que ansiavam em adquiri-los, como para as mulheres, que viam os proprietários destes veículos com grande interesse. Aliás, teria sido José do Patrocínio, que ansiava por meios de locomoção rápidos, o primeiro a importar da Europa o automóvel. “Todo mundo correu

¹⁵¹ EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. v.2, p. 17

espantado para contemplar aquela máquina diabólica, de que se desprendia muita fumaça e um cheiro insuportável de gasolina. Parecia um “bicho de Marte”, a passear pela Terra”.¹⁵² Ainda segundo Broca, ao sair com os amigos, alguns dias depois, buscando conseguir com que a máquina marcasse a espantosa velocidade de 3 quilômetros por hora, acabou indo ao encontro de uma árvore e transformou seu belo carro em sucata. Segundo Luiz Edmundo, na verdade, quem seria o responsável pela façanha era Olavo Bilac, que no momento do desastre, aprendia com Patrocínio a pilotar pelas ruas da cidade, daí o fato do poeta se julgar o pioneiro dos acidentes de carro no Brasil. Em pouco tempo, o automóvel passaria a se incorporar à vida da cidade, em consonância com o refrão lançado por Figueiredo Pimentel e, então, em voga na capital federal: “O Rio civiliza-se”. João do Rio também descreve essa “era” como sendo a do Automóvel, assim mesmo, com letra maiúscula, para demonstrar que entrávamos numa nova idade, que precisou, para se firmar, da

transfiguração da cidade. E a transfiguração se fez, como nas feéricas fulgurantes, ao tantã de Satanás. Ruas arrasaram-se, avenidas surgiram, os impostos aduaneiros caíram e triunfal e desabrido o automóvel entrou, arrastando desvairadamente uma catadupa de automóveis. Agora, vivemos positivamente nos momentos em que o chofer é rei, é soberano, é tirano.¹⁵³

Ao utilizar esta imagem, a revista procurava atrair um público ávido de modernidade, de novas diversões e ritmos e que, muitas vezes, era flagrado em instantâneos nas ruas elegantes como a do Ouvidor e estampado nas folhas do periódico. O “fon fon” da buzina demonstra também que a revista não “perdoaria” ninguém, que sairia a grande velocidade, “atropelando” os transeuntes que passassem a sua frente. É o salve-se quem puder...

Salve-se quem puder ! Arreda! Arreda!
Vim de automóvel para chegar cedo!
E hei de tudo levar de queda em queda
Pois de tudo saber trago o segredo!

Ao espírito e à graça bato moeda
E levo a vida toda de brinquedo
De tudo revelar ninguém me veda
E de tudo dizer não tenho medo!

¹⁵² BROCA, Brito. *A Vida Literária no Brasil 1900*. p.37

¹⁵³ Apud, Broca, op., cit., p. 38

Na cidade não há quem me anteceda!
Por essas avenidas enveredo
De dia ou de noite muda e queda.

Não minto nem aos outros arremedo
Trago aos dedos um látego de seda
E eis feito o meu programa, eis o meu credo!

Este soneto de Emílio de Menezes evidencia o caráter humorístico e, ao mesmo tempo, mundano da revista. O autor mescla as características da revista à imagem que tinham dele, pois, assim como a revista, ele também seria visto como alguém que leva a “vida toda de brinquedo” e que não poupava ninguém das revelações de seus segredos.

Emílio de Menezes nasceu em Curitiba em 1866, onde fez seus estudos primários, secundários e chegou a trabalhar em uma farmácia, enquanto se dedicava a leituras de obras literárias. Ao mudar-se para o Rio de Janeiro, em 1887, logo passou a freqüentar as confeitarias e cafés do centro da cidade, onde era famoso nas rodas boêmias pelo seu humor, muitas vezes fescenino. Parte de uma geração que se formou entre os moldes parnasianos e simbolistas, possuía um grande talento para o humor, que usava também para criar propagandas, por vezes elaboradas através de trocadilhos, recurso muito utilizado, no período pelos humoristas, nos textos e nas caricaturas como veremos mais adiante. Para Saliba, provavelmente Menezes teria sido o “mais exímio de todos os humoristas na chamada ‘gramática’ do humor verbal”, visíveis em suas colunas humorísticas da *Gazeta de Notícias* e em *Fon-Fon!*, onde comentava, na forma de sonetos, as notícias do jornal.¹⁵⁴. Dentro da divisão promovida na *Belle Époque* com relação ao bom e ao mau riso, este último teria em Emílio de Menezes um de seus principais representantes. Em sua principal obra, *Mortalhas - Os deuses em Ceroulas*, que reúne sua produção em jornais durante o período de 1905 a 1916, dos 64 sonetos, 42 seriam dedicados a satirizar uma pessoa, em geral, conhecida e evidenciada nestes versos pelas iniciais do nome do alvo a que tal obra propunha atingir. Por conta de ter colecionado, durante sua vida, vários desafetos e devido a sua atitude boêmia, em desacordo com as regras da Casa de Machado de Assis, é que seu nome foi tantas vezes recusado para entrar no recinto da Academia Brasileira de Letras, somente conseguindo a aprovação dos colegas após a morte de Machado de Assis. Apesar

¹⁵⁴ Elias T. Saliba, *Raízes do Riso*, op., cit., p. 81

de aceito, seu discurso de posse, por conta de seu teor satírico e de um humor mordaz, foi recusado inúmeras vezes e, com sua morte, acaba não entrando para a instituição.¹⁵⁵

O soneto introdutório da revista sugere que, com um chicote de seda e com rapidez, os segredos seriam contados com graça e humor. O poeta insere, como não podia deixar de ser, e como já ressaltamos acima, parte de sua personalidade e da imagem que possuía de boêmio e humorista às primeiras páginas da revista. O poema representa a proposta da revista, de ser um veículo onde o humor seria a nota predominante, mas onde a modernidade e os novos valores e modismos também seriam propalados. Não sem certa dosagem crítica, principalmente quanto aos valores da “cultura bacharelesca”, representada pelos que faziam parte do Instituto Histórico, com “sobrecasaca preta, mais cartola”, sugerindo no texto do editorial que tais valores estariam em desuso. O Instituto Histórico, instituição identificada ainda com o imperador, era visto no momento como símbolo de uma época que a cidade não mais queria se identificar. Não por acaso, também a revista *Careta* fazia referências ao instituto com o mesmo teor. Estas revistas, queriam se identificar com a cultura da *Belle Époque*, inquieta, eufórica, exuberante, vertiginosa e, principalmente, voltada para um mundanismo e alegria até então inexistente, tanto na literatura, quanto na sociedade. Isso é o que nos é revelado em parte pela caricatura do primeiro número, onde o *chauffer* de *Fon-Fon!* surpreende a todos pela sua velocidade e pelo alarido de sua buzina, como quem “quer levar tudo”, como no poema de Menezes. A ânsia pelos prazeres e por este novo ritmo será a tônica do período e da revista, que se auto-intitula nos primeiros números como um semanário alegre, político, crítico, esfuziante, com um noticiário variado, telegrafia sem arame, crônica epidêmica. O intuito é fornecer, ao leitor, um jornal “ágil e leve”, que faça o público rir através de uma “pilhéria fina e a troça educada, com a glosa inofensiva e gaiata dos velhos hábitos e dos velhos costumes, com o comentário leve às coisas da atualidade”.¹⁵⁶

¹⁵⁵ E. Saliba, op., cit., p. 144-145

¹⁵⁶ *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 13 de abril de 1907

157

O artigo inicial conta-nos um pouco da temática da revista e de como esta seria tratada pela equipe:

Para os graves problemas da vida, para a mascarada Política, para a sisudez conselheiral das Finanças e da intrincada complicação dos Princípios Sociais, cá temos a resposta própria: aperta-se a “sirene” e... “Fon-Fon!” “Fon-Fon!”

Se a coisa for grave demais, com feições de Filosofia, com dogmas e ensinamentos, aperta-se demoradamente a “sirene” e ela responderá por nós, profunda e lamentosamente; “Fô...on. Fô...on. Fô...on.”

E pronto. Não haverá assunto mais sobrecasaca preta, mais cartola, mais Instituto Histórico, que resista à ferina expressão desta “sirene” boêmia.

158

A revista, de propriedade de Alexandre Gasparoni “marcaria toda uma época e geração [...]” e “patrocinando eventos inusitados, como a primeira conferência humorística ilustrada, realizada no *Palace Theatre*, a *Fon-Fon!* reunia integrantes conhecidos do circuito do humor, sendo também um lugar fortemente identificado com o clima do

¹⁵⁷ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 13 de abril de 1907

¹⁵⁸ Idem

simbolismo, na cidade”.¹⁵⁹ Até 1911, a revista contou, principalmente, com a colaboração de Gonzaga Duque, Mário Pederneiras e Lima Campos. Com a morte do primeiro, e depois em 1915, com a de Mário Pederneiras, a revista passa por uma remodelação, tanto com relação ao teor de seus textos, agora menos humorísticos, quanto às ilustrações, que passariam a ser principalmente através das fotografias. As caricaturas praticamente desaparecem de suas páginas.

Gonzaga Duque, um dos idealizadores da revista,

era um desses boêmios insubmissos, relacionando-se com um grupo numeroso e diversificado, integrado na ocasião por nomes como José do Patrocínio Filho, Medeiros e Albuquerque, Emílio de Menezes, Raul Pederneiras, Bastos Tigre, Kalixto, Lima Barreto, Olavo Bilac e Coelho Neto, dentre os que já eram ou ficariam famosos. Grupo muito ativo nas décadas de 1900 a 1910 por editar diversas revistas, especialmente de humor, organizar conferências literárias (1905) e humorísticas (1907); encenar peças teatrais de humor político (o *Pega na Chaleira* de Raul Pederneiras); lançar um filme sonoro (com roteiro de José do Patrocínio); montar o primeiro escritório de propaganda do Rio e do país (de Bastos Tigre, em 1913); encenar, em 1914, no Teatro Phênix, o primeiro jornal falado; criar em 1916, o Salão dos Humoristas, no Liceu de Artes e Ofício do Rio de Janeiro; organizar em 1917, no Teatro Palace, a Festa do Riso; e fundar em 1919, a Sociedade Brasileira de Belas Artes, cujo objetivo era documentar a arte colonial em Minas Gerais.¹⁶⁰

Mas, vários outros intelectuais e escritores de renome ou com talento, também colaboraram com o periódico, como, Arthur Azevedo, Olegário Mariano Carneiro da Cunha e Álvaro Moreyra, este último passaria a dirigir a revista após a morte de Mário. No entanto, a grande atração do semanário estava nos traços bem delineados e cheios de humor dos ilustradores José Carlos Britto e Cunha (mais conhecido como J. Carlos), Calixto e Raul Pederneiras. Entre os colaboradores ressalta-se Nair de Tefé, que de 1909 a 1910, sob o pseudônimo de Rian, contribuiu com suas caricaturas para o periódico.

A revista, que começa a circular em abril de 1907, vendida a 400 réis o exemplar avulso, é distribuída apenas dentro do território nacional em seus primeiros anos. No entanto, a partir de 1912, seus exemplares passam a ser vendidos em Paris e Londres, através dos agentes de publicidade da *Fon-Fon!* nesses países, afirma L. Mayence & C. No

¹⁵⁹ GOMES, Ângela de Castro. Os intelectuais cariocas, o modernismo e o nacionalismo: o caso de Festa. IN: *Luso-Brazilian Review* 41:1, University of Wisconsin System, 2004.p.86

¹⁶⁰ Idem, pp. 85-6

ano seguinte, a revista passa, também, a ter representantes em Berlim e Nova York. Nesta última cidade, parece não ter tido muito sucesso, pois nos anos seguintes, apenas Paris, Londres, Berlim (até 1917) e Roma continuariam a vender seus exemplares no exterior. Em 1918, as vendas fora do país recuam novamente, e a revista, no exterior, passa a ser vendida apenas em Paris e Londres.

I.1.2. *Careta* (De junho de 1908 a outubro de 1960)

A *Careta*, também em tom de humor, anuncia-se como uma revista em que as caretas “não correspondam caretas de mau humor; preferimos francamente, sorrisos, mesmo daqueles que mais parecem caretas [...] com um programa tão vasto, tão sedutor [...]” os editores de *Careta* buscam a simpatia do público com “P maiúsculo”, e talvez aos que apreciam as “sessões galantes do jornalismo *smart*”.¹⁶¹

Fundada por Jorge Schmidt, ela era conhecida por ser reduto de poetas parnasianos e contou com a colaboração de vários profissionais também vinculados a *Fon-Fon!*, tais como: J.Carlos, Kalixto e Bastos Tigre. Também escreveram para a revista outros escritores de renome como Olavo Bilac, Martins Fontes e Lima Barreto¹⁶². É importante ressaltar que as denominações dadas a estas revistas, a *Fon-Fon!* como reduto de poetas simbolistas e a *Careta* como sendo a dos parnasianos, refere-se muito mais ao grupo idealizador destas publicações do que, de fato, à contribuição dos inúmeros literatos no transcorrer de suas existências. Até porque o momento de sua criação e o período em que estamos focando era “vulnerável a novas idéias” e, muitas vezes, estas correntes estéticas e seus representantes acabavam mesclando-as com outras tendências contemporâneas.¹⁶³

Com um design mais despojado em seu título, a revista, vendida a 300 réis o número avulso, mostra na ilustração da capa, sempre, um “*portrait charge*”, ou uma “careta” de um político ou pessoa que estava em proeminência no cenário nacional. No primeiro número, por exemplo, vê-se estampado o rosto do presidente Afonso Pena, pelos traços de J. Carlos. Até o no. 95, em março de 1910, a revista continua com este modelo, a

¹⁶¹ *Careta*, Rio de Janeiro, 06 de junho de 1908.

¹⁶² Para saber mais informações sobre os intelectuais que contribuíram para a *Careta* e *Fon-Fon!*, ver o anexo no final do trabalho. (Neste anexo estão somente os literatos e caricaturistas que conseguimos identificar durante esta pesquisa).

¹⁶³ MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. V. 2. Realismo e Simbolismo. SP: Cultrix, 2001

partir daí, sua capa passa a estampar cenas ou cenários acompanhados de um pequeno texto recheado de humor e sátira .

164 165

Seu conteúdo humorístico é ressaltado de forma dúbia ao afirmar que seu programa tem como objetivo unicamente “fazer caretas”. E por careta define uma cara pequena, mas ressalta, que por aí

existe muita gente de quem se diz ter duas e mais caras; não é demais, por consequência, que nós tenhamos uma porção de caretas que iremos mostrando todos os sábados [...]

Compara seus “*portrait charges*” e seus comentários a respeito destes com as “caretas sérias do Instituto Histórico e a sua perfeição e semelhança garantidas. Mas nunca fiando... Quem vê caretas, não vê corações”. Enfatizando sempre sua preocupação em fazer

¹⁶⁴ Careta, Rio de Janeiro, 06 de junho de 1908

¹⁶⁵ Careta, Rio de Janeiro, 02 de abril de 1910

rir, o editorial enfatiza que quer do público caretas, mas não as de “mau humor , preferimos francamente, sorrisos, mesmo daqueles que mais parecem caretas” . E quanto às mulheres, representantes “desse sexo que se diz barbado e vive a depilar-se agora, seguindo as novas correntes estéticas do pan-americanismo (!?), enfurecer-se ao mirar a *Careta*, não haverá duvida também: deitamo-lhe convictamente um palmo de língua de fora”.¹⁶⁶

Com este editorial é possível perceber o público que a revista pretende atingir, o das camadas médias, e talvez o das elites, mais propensas ao que o editorial chama de “jornalismo smart”, e também, principalmente, o masculino.

I.1.3. Humor e Carnaval

Tanto a *Careta*, quanto a *Fon-Fon!*, fazem parte de um contexto em que o avanço das técnicas gráficas separa estes periódicos dos jornais. Desta forma, segundo Saliba, somente no Rio de Janeiro, o número de revistas chegava a 118, e grande parte delas se auto-intitulavam “humorísticas” .

Quando se separam dos jornais, as revistas começam a ganhar uma estrutura semi-empresarial, procurando veicular aquilo que atendia aos interesses do público leitor e, não raro, já segmentando a circulação e o consumo das publicações.¹⁶⁷

Os humoristas comprimidos entre “o teatro ligeiro e o jornalismo de ocasião, num precário equilíbrio para agradar, a todo custo, o público das revistas ilustradas”, tinham na sociedade um lugar “efêmero, do passageiro, daquele que diverte os outros, desde que não produzisse uma comicidade à custa dos ‘outros’, explicitamente maldosa, degradante ou obscena”. Eles em geral não eram reconhecidos socialmente e tinham dificuldade para se autoproclamarem humoristas. Raul Pederneiras, segundo Elias, chegou a escrever um tratado a respeito do humor e, antes de compilá-lo, teria proferido inúmeras palestras sobre humor e caricatura, buscando justificar ou teorizar tais temas.¹⁶⁸ A dificuldade dele e de outros humoristas em se reconhecer enquanto tal estaria no fato de eles serem confundidos com a boemia- os casos mais evidentes seriam Emílio de Menezes e José do Patrocínio Filho, mas poderíamos citar também Bastos Tigre, K.Lixto, J. Carlos, Storni, entre outros .

¹⁶⁶ *Careta*, Rio de Janeiro, 06 de junho de 1908

¹⁶⁷ E.Saliba, op., cit.,, p. 41

¹⁶⁸ Idem, p. 133-4

Ao fazer um mapeamento das atividades destes humoristas, Saliba conclui que haviam muitos elementos comuns aos dezesseis que ele analisou. A maioria possuía uma formação fragmentada por conta da inserção precoce na atividade jornalística, muitos se associaram a empregos públicos modestos, “mais da metade deles praticou outras formas.

de expressão, à margem da literatura, como teatro de revista (texto, desenho de figurinos ou, em alguns casos, como atores), caricatura e desenho, publicidade e música; a maior parte de sua produção foi circunstancial: a produção jornalística foi parcialmente reunida em livros de publicação posterior, e a produção publicitária e de teatro de revista em grande parte se perdeu, sendo conhecida apenas aquela dos anos em que vieram a público; a grande maioria desses humoristas ficou distante das atividades políticas, mas principalmente [...] ficou distante dos círculos da literatura culta, como a Academia Brasileira de Letras.¹⁶⁹

Por conta destas múltiplas atividades e, por conseguinte, de um contato mais direto com o mercado, os humoristas que colaboravam com estas revistas semanais passaram a ter uma proximidade maior com o público. Isto acabou fazendo com que tivessem interesses e atividades múltiplas, ligadas ao teatro de revista, ao cinema, à publicidade e à música.

O teatro de revista, dessa forma, atraía escritores e artistas de talento, principalmente os que possuíam uma verve cômica e satírica. Seria neste espaço, muitas vezes com músicas ou revistas de autoria destes articulistas e caricaturistas das revistas ilustradas, que as canções carnavalescas seriam lançadas e se tornariam sucessos no carnaval do ano seguinte. O próprio carnaval, durante muitos anos, possuiu características da revista, pois nos desfiles das sociedades carnavalescas, além dos carros alegóricos que passeavam pela avenida com motivos geralmente relacionados à Europa, Oriente e à mitologia grega, também desfilavam os carros de crítica e de idéias. Estes expressavam temas atrelados ao cotidiano e às notícias mais comentadas durante o ano. Em geral, faziam críticas a políticos, a certos modismos e à situação financeira do povo. As revistas ilustradas acompanhavam o mesmo ritmo, ou seja, também estampavam em suas páginas o seu próprio desfile, como veremos mais adiante.

Raul Pederneiras, caricaturista (além de teatrólogo e compositor de algumas canções) e colaborador de *Fon-Fon!* e de outras revistas ilustradas, também participava ativamente dos carnavais carioca do início do século. Relatou-nos o colunista que assina

¹⁶⁹ Idem, p. 76-7

como *clown*, que Pederneiras contou aos colegas que ao final do carnaval suspirava aliviado porque nenhum mascarado o havia abordado com voz de falsete, pois há anos, toda vez que isso acontecia, falavam o seu nome errado e isto sempre o irritava. Quando se recostou para aguardar o bonde, uma voz arrastada e sonolenta o saúda: “Adeus *Perdeneiras*”. Teve um sobressalto e pensou: “*Perdeneiras?! Ah! Não havia escapado. Aquele desalmado ficara ali, por último, talvez, propositadamente, para errar meu nome, num momento, toda a única alegria que eu levava daquele carnaval, não ter encontrado a graça de um mascarado que me errasse o nome*”.¹⁷⁰ Tal brincadeira era comum nas ruas e entre estes intelectuais e humoristas. Conta-nos Luiz Edmundo que, um dia, Bordalo Pinheiro, natural de Portugal, vestindo um misterioso dominó azul, “à porta de certa livraria, pergunta a Machado de Assis, que vai saindo:

- Você conhece-me?

- Pela colocação do pronome, responde-lhe Machado, voltando-se: É o sr. Raphael Bordalo Pinheiro, não é?”¹⁷¹

Era do Café Papagaio que saíam os célebres cordões carnavalescos, os quais tinham Raul como “porta-estandarte e todos os mais em fantasias estapafúrdias, mas sempre de vigoroso e imprevisto exotismo.” Em uma das várias terças-feiras gordas, Raul conta a Herman Lima que saíram ele, Luís Peixoto, Amaro do Amaral e K. Lixto em bloco,

usando máscaras esculpidas por eles em papelão, com a cara dos próprios componentes do grupo. O sucesso era que todo o mundo queria identificar quem estava por trás da máscara de Raul, se o K. Lixto ou o Luís, quem era o Amaro ou o K. Lixto- mas o melhor de tudo é que o disfarce escondia o próprio mascarado, cada um era ele próprio, no mais divertido *bis in ibidem* coletivo que se pudesse imaginar!¹⁷²

Junto com o companheiro de farras carnavalescas e de trabalho, Luís Peixoto, Raul escreveu inúmeros versos humorísticos que acompanhavam as caricaturas da *Revista da Semana*. O pseudônimo usado por ambos era RAIZ. Raul Pederneiras utilizou-se de inúmeros pseudônimos ao longo de sua carreira, já citados acima.

Calixto Cordeiro, alguns dias depois de Raul, estréia também n’ *O Mercúrio*. Em 1907, junto com Raul, divide a direção artística da *Fon-Fon!*. Segundo Ruben Gill, ambos

¹⁷⁰ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1909.

¹⁷¹ Luiz Edmundo, op., cit., p. 794

¹⁷² Herman Lima, op., cit., p. 1002-3

seriam os responsáveis pela popularização das charges humorísticas. Além de sua colaboração em *Fon-Fon!*, K.lixto passa a contribuir diariamente para a *Gazeta de Notícias* a partir de 1911, com uma série de sátiras políticas que visavam principalmente Pinheiro Machado e Hermes da Fonseca. Posteriormente, ele segredou a Herman Lima que teria sofrido ameaças anônimas por conta destas publicações.

Por volta de 1913 ou 14, Fritz conta que, ao encontrar com Calixto pela avenida, ao cair da noite, este lhe pergunta: “- Quanto você tem aí?” E Fritz respondeu que tinha algo em torno de dois mil-réis. Kalixto que tinha por volta de três ou quatro mil réis, logo afirmou que precisavam dar um jeito nisto. Chamou um táxi. O amigo horrorizado questionou: “- Mas, Calixto, onde é que vamos de táxi? O dinheiro não dá nem para a corrida.”

Imperturbável, K.Lixto mandou rodar para a sede dos *Democráticos*, para os quais havia organizado as decorações e os préstitos no último carnaval. O pagamento desses serviços era regamente remunerado, mas acontecia ser feito em prestações, que se estendiam às vezes por largo tempo. Assim, sem qualquer relutância, ao pedido do artista, o tesoureiro do clube passou-lhe quinhentos mil-réis por conta dos vários contos que ainda lhe cabiam no ajuste final.¹⁷³

Sua participação nos clubes não se restringia apenas como profissional, pois, com seu físico ágil, ele também era um sucesso nos clubes carnavalescos, onde era um exímio dançarino de maxixe. Aliás, tal agilidade também o fez um mestre em capoeira, que, segundo alguns, teria sido muito útil algumas vezes para se safar de brigas.

Assim como Raul e Luís Peixoto, também escreveu para o teatro peças como a *Podre de “Chic”*, já citada acima, e *Pierrôs e Colombinas*. Foi autor de várias legendas em versos que acompanhavam suas alegorias nas capas e charges da *Fon-Fon!*. Entre 1907 e 1913, chegou a compor versos para sonetos em estilo parnasiano a Emílio de Meneses¹⁷⁴, como o da capa do número de carnaval de 1909, onde uma Colombina tenta despertar Pierrô de seus sonhos carnavalescos:

Desperta Pierrô! Anda cá fora a vida
Envolta na mais franca e bulhenta alegria...
Vem
Assistir também

¹⁷³ Idem, p.1033-4

¹⁷⁴ Idem, p.1042

À glorificação do Riso e da Folia
Desperta, Pierrot! Traz o teu riso franco!
Traz a tua guitarra!
E sobre a agitação de toda esta algazarra
E desta alacridade,
Esgueira a suavidade
Do teu vulto branco

*Desperta, Pierrot! Anda cá fora a Vida
Envolta na mais franca e bulhenta alegria...
Ven
Assistir também
À glorificação do Riso e da Folia.*

*Desperta, Pierrot! Traz o teu riso franco!
Traz a tua guitarra!
E sobre a agitação de toda esta algazarra
E desta alacridade,
Esgueira a suavidade
Do teu vulto branco.*

Neste mesmo período, J. Carlos também procurava seu espaço e renovava o conceito de caricatura. Leal de Sousa, companheiro do exímio desenhista, para quem compunha os textos que assinava, sob a firma de *Vol-Taire*, as legendas do famoso *Almanaque das Glórias*, da *Careta*, teve ocasião de assinalar, a propósito de sua primeira exposição em 1911:

A sua glória doirou, logo ao nascer, os últimos escombros da cidade antiga e os alicerces dos palácios novos... É o primoroso artista do Rio moderno...Antes dele, no obscuro tempo das vielas sombrias e das praias enlameadas, a caricatura, nestas formosas terras, estava reduzida, com raras, mui raras exceções, à exploração de um tipo beijudo de mestiço-chapéu desabado sobre os caracóis oleosos da gaforinha e largas calças abombachadas- reproduzindo nas páginas das revistas os dengosos requebros do maxixe e os movimentos rasteiros da capoeiragem.¹⁷⁶

A observação de Sousa, extremamente preconceituosa, leva-nos a crer que as atividades como a caricatura eram malvistas por retratarem os malandros, as classes menos favorecidas, os desclassificados, enfim, tudo aquilo que os artífices da nova cidade queriam esquecer. Ao retratar as novas ruas, com seus modismos e costumes, J. Carlos e, por conseguinte, os caricaturistas, passavam a ser vistos sob uma nova ótica, ou ao menos, com mais condescendência.

Vários dos literatos, intelectuais e jornalistas que contribuíam para estas revistas ilustradas, não apenas escreviam sobre o carnaval, mas eram participantes ativos destas festas. São inúmeras as reportagens sobre estas atividades, e algumas caricaturas fazem referências a suas fantasias. Alguns textos, como o citado abaixo, brincam com as personalidades destes escritores e com a possibilidade de, no carnaval, através de certas fantasias, modificar suas essências:

Todo o Rio vestirá, durante três dias, alegres fatos de cores delirantes. A maioria da população, como todas as maiorias, impulsiva e sem idéias, vestirá ao acaso, sem preocupações superiores, cedendo a desejos inconscientes; porém um limitado número de cidadãos esclarecidos demonstrará, pelo nobre simbolismo das vestes a função social que cada um representa ou quisera representar na vida. Luiz Edmundo, o poeta cuja lira, como a grande lira dos antigos poetas, interpretando a alma ignota da natureza, move e consola o coração dos homens, Luiz

¹⁷⁶ Herman Lima, op., cit., p. 1076

Edmundo , cedendo a um caprichoso e efêmero prurido guerreiro, fantasiar-se-á de capitão da guarda nacional.[...] O nosso gordo e pacato João do Rio , esquecendo suas amáveis perversidades, enfiará a nobre fatiota da Bondade e, dando o braço a Elysio de Carvalho fantasiado de Homem de Gênio, espalhará por estas nossas largas avenidas, para a delícia dos carnavalescos amadores de bestialógicos rimados, as baladas e as orações do Sr. Victrúvio Marcondes.
Vou pensar na minha fantasia.¹⁷⁷

Alguns cronistas relembram os carnavais de outrora, aqueles do século XIX, e do envolvimento ativo destes literatos na confecção e participação dos préstitos carnavalescos das maiores sociedades carnavalescas do período: os Democráticos, os Tenentes e os Fenianos:

O nosso carnaval d'antanho...Ah! que lindos, que deslumbrantes não foram!...
Aliás, não era só a riqueza, o luxo dos préstitos, alguns incomparáveis, era também a verve, o espírito das críticas. E a quem a devíamos? Aos nossos literatos, aos nossos poetas d'aqueles tempos, entre os quais os inolvidáveis boêmios dos cafés. Os *trilets* das rochas do Pedregulho, que eram admirabilíssimos na sua arte e na sua graça, foram da lavra de Fontoura Xavier; Arthur Azevedo escreveu quadras e quadras para os carros de crítica; Felinto de Almeida, Silvestre de Lima, Adelino Fontoura, eram os poetas dos *Tenentes*, onde publicaram o *Mephisto* com desenhos de Belmiro; Lins d'Albuquerque e Hugo Leal oficiavam no parnaso dos *Democráticos*, como Aluísio Azevedo, Fontoura e outros nos *Fenianos*. Na riqueza daquele tempo havia a preocupação do espírito esbodegava-se o dinheiro na orgia mas a pilheriar...com graça.¹⁷⁸

José Veríssimo, Coelho Neto, Olavo Bilac, Emílio de Menezes, Martins Fontes e Luiz Edmundo, segundo as caricaturas abaixo, eram não apenas literatos e articulistas que escreviam sobre o carnaval, mas também foliões ativos e participantes das festas. É possível vislumbrar isto através de algumas notas ou crônicas que estas revistas estampam no período carnavalesco. Os mais citados como grandes festeiros são João do Rio, Luiz Edmundo, Mello Moraes Filho e Coelho Neto.

¹⁷⁷ “Reportagem Discreta”, anônimo, Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1908

¹⁷⁸ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1911

179

Este último, em um de seus textos, relembra e descreve com minúcias o deslocamento da população para o centro da cidade, quando o carnaval ainda era na rua do Ouvidor: “os bondes desciam transbordantes; e eram carros, velhas traquitanas, caleças, vitórias, tílburis, até carroções”. Era importante chegar cedo nas ruas por onde o itinerário dos desfiles das Grandes Sociedades estava previsto, pois o número de pessoas que vinham de vários locais da cidade para apreciar os préstitos carnavalescos era muito grande e os transtornos eram grandes para quem não possuía dinheiro suficiente para alugar uma sacada com visão privilegiada de uma destas ruas, ou quem não tinha amigos que moravam nas imediações. A multidão se apertava, se acotovelava, se espremia para poder vislumbrar os carros magnificamente adornados para a ocasião. O escritor continua, “muitos traziam matalotagem e arranchavam-se onde melhor ficassem e aí passavam o dia”. O retorno não era muito melhor, já que os transportes coletivos não conseguiam acomodar todos de forma

¹⁷⁹ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1908

minimamente confortável. Novas pisadelas e cotoveladas, até que ocorresse um certo esvaziamento do bonde.¹⁸⁰

Outro fato muito comentado nas revistas eram as interpelações, feitas pelos mascarados a estes articulistas, como o caso que citamos acima com reação a Raul Pederneiras. Concluímos, como Soihet, que estas observações feitas nos grandes jornais e revistas ilustradas do período denotam a presença nas ruas e nas festividades de muitos literatos e pessoas abastadas. Segundo Leonardo Pereira, em fins do século XIX, havia uma clara delimitação entre os que perambulavam pelas ruas e eram pobres e os que, trajando fantasias caras, dentre eles, os homens de letras, intrigavam seus pares.

É importante ressaltar que os representantes de nossa *intelligentsia* tinham um projeto para o carnaval que teve início ainda na década de cinquenta do século XIX, quando ocorreu o primeiro desfile das Grandes Sociedades através dos préstitos luxuosos e de nítida influência européia. O *Congresso das Sumidades carnavalescas* e a *União Veneziana* iniciavam um novo carnaval, que buscava difundir o luxo e a polidez carnavalesca para o interior das camadas sociais que “estariam aptas a freqüentar as atividades do grupo”. Era importante “ostentar a condição social elevada de seus participantes, diferenciando-os da plebe que se divertia nas ruas e residências com brincadeiras ‘grosseiras’”.¹⁸¹

Estas agremiações, apesar de não conseguirem extinguir o entrudo e outras formas populares de diversão carnavalesca, acabaram tendo um papel importante na caracterização do carnaval carioca. O carnaval proposto por estes clubes, no entanto, não satisfaz os literatos da geração de 1880. Estes, apesar de inspirarem-se nos moldes dos carnavais das Grandes Sociedades, propuseram um novo tipo de carnaval.

Com a decadência das primeiras sociedades, novas agremiações surgiram entre as décadas de sessenta e setenta do século XIX. Assim, como as primeiras, muitos escritores e intelectuais estavam vinculados a elas, e muitos elementos foram reproduzidos. Todavia, estes novos clubes carnavalescos traziam modificações com o objetivo de se tornarem mais populares. A principal delas foi a introdução dos carros de crítica ou de idéias, que retratavam de forma bem humorada e satírica, episódios e personalidades que teriam sido alvo da imprensa durante o transcorrer do ano. Outra mudança responsável pelo sucesso destas novas sociedades perante o público foi a introdução, nos desfiles de mulheres

¹⁸⁰ Coelho Neto, apud Soihet, op., cit., p. 53

¹⁸¹ Maria Clementina P. da Cunha, op. cit., p. 100-1

seminuas, meretrizes famosas e conhecidas da população. Dessa forma, “o luxo e a elegância iam cedendo espaço à graça e ao “espírito”, fazendo com que os desfiles fossem deixando de lado a ênfase nos seus temas épicos para converterem-se em um instrumento de alusões e críticas políticas”, que antes eram privilégio apenas dos mascarados avulsos.¹⁸² Esta nova feição deu grande prestígio às novas agremiações, dentre as quais, três se tornariam célebres: *Democráticos*, *Fenianos* e *Tenentes do Diabo*.

A principal missão destas sociedades, na visão dos literatos, era a da crítica social. Sua preocupação, “mais do que divertir seus participantes” [era] “levar a todos sua mensagem civilizadora, de maneira ainda mais direta do que aquela presente nas sociedades pioneiras”.¹⁸³

Seus desfiles eram relatados pela imprensa que publicava e descrevia seus préstitos. Apesar de o objetivo maior não ser o luxo, nem a exuberância das fantasias e dos carros alegóricos e de crítica, estes elementos também estavam presentes e auxiliavam no sucesso desta manifestação frente a outras brincadeiras que existiam no carnaval.

Para angariar financiamento, a fim de patrocinar estes desfiles, ou para tentar impedir que brincadeiras como o entrudo, continuassem a existir e a atrapalhar os desfiles (já que há notícias de que, durante os préstitos, os carros e os foliões que estavam se exibindo eram alvejados com limões e bisnagas), os jornais e revistas ilustradas divulgavam textos ou caricaturas, propagando o sério risco de o carnaval não “sair” neste ou naquele ano.

Ao propagandear que havia a possibilidade de não ocorrer carnaval no Rio de Janeiro, o que as elites letradas queriam dizer é que não poderiam participar com seus clubes da grande festa, e sem sua presença o “legítimo” carnaval acabaria, pois, para eles, quem de fato representava esta grande festa, eram os desfiles promovidos pelas Grandes Sociedades e não as brincadeiras produzidas pelas batalhas com limões, gamelas e bacias d’água.

A proximidade destes intelectuais com os festejos carnavalescos era tão grande que muitos deles eram sócios destes clubes. Era o caso de Filinto de Almeida, poeta e cronista, membro dos *Tenentes do Diabo*. Além de contribuir com o *Diário da Meia-Noite*, o primeiro periódico humorístico publicado por estas sociedades, “organizava bailes e

¹⁸² Leonardo M. Pereira, op., cit., p. 115-6

¹⁸³ Idem, p. 118

escrevia poesias para o desfile de sua sociedade predileta, da qual se declara ‘sócio honorário’” .¹⁸⁴

Olavo Bilac, membro do clube dos *Fenianos*, conhecido pelos seus versos elegantes, era um grande colaborador desta agremiação, onde compôs inúmeros pufes que seriam publicados na década de 1890. Além disso, também colaborou com *O Facho da Civilização*, o principal órgão de comunicação deste clube, e contribuiu muito com seus textos e versos para as revistas ilustradas durante o carnaval, principalmente a *Careta*. Assim como Olavo Bilac, Guimarães Passos também assinaria a autoria de pufes carnavalescos além de “emprestar” o seu soneto *O Lenço* , que serviu de tema para um dos desfiles dos *Fenianos*.

Vários são os exemplos, e eles continuam aumentando quando adentramos o século XX e analisamos o corpo editorial, os articulistas e caricaturistas das revistas ilustradas. Na revista *Kosmos*, por exemplo, escreviam Arthur Azevedo, Paulo Barreto, João Ribeiro, Vieira Fazenda, Lima Campos, Raul Pederneiras, Félix Pacheco, Coelho Neto, Capistrano de Abreu, Medeiros e Albuquerque, Euclides da Cunha e Olavo Bilac. Na *Careta*, a revista do gênero mais popular do período, encontrada em consultórios, barbearias e estações, colaboravam dentre outros: Martins Fontes, Olegário Mariano, Aníbal Teófilo, José do Patrocínio Filho, Alberto de Oliveira, Goulart de Andrade, Emílio de Menezes, Bastos Tigre, Luiz Edmundo e Olavo Bilac. A maioria dos que citamos também participaram da *Fon-Fon!*, inclusive João do Rio, José Veríssimo e Lima Barreto.

Portanto, o que concluimos é que parte da intelligentsia brasileira, desde meados do século XIX até o início do XX, participou ativamente das festividades carnavalescas e o fazia não apenas pelo divertimento e prazer, mas também porque viam nela uma forma de expressar sua arte, criação, suas críticas sociais e políticas e, principalmente, lançar para a sociedade um novo projeto civilizatório que somente seria inteligível para a grande massa se divulgado de forma lúdica e bem humorada. A diferença entre a geração de intelectuais que atuaram no primeiro desfile “fundador”, o *Congresso das Sumidades carnavalescas*, seria a forma como atuavam em sua profissão. Entretanto, tal projeto muitas vezes se confundia com novas formas de encarar a vida: mais moderna e mais efêmera.

¹⁸⁴ Idem, p.131

Passam a surgir fortunas em mãos de ilustres desconhecidos, sem passado e tradição, que se utilizavam de certos artifícios e se “mascaravam” socialmente com o objetivo de serem aceitos. O humorista, o literato e o caricaturista, também se escondiam atrás de pseudônimos, muitos deles se utilizavam de vários, e em geral se sentiam constrangidos ou tolhidos em sua produção. A dificuldade em serem reconhecidos profissionalmente ou deles mesmos se reconhecerem, fazia com que o rótulo imposto a eles pela sociedade colasse em suas faces como a “máscara do palhaço e não havia meio de tirá-la”.¹⁸⁵ Ser folião, vestir a máscara nos dias das festividades momescas tinham inúmeros significados: buscavam uma identidade com os literatos de outrora, mas agora com um outro sentido, pois parecia que tanto a folia quanto a cidade estavam se civilizando; o fim das batalhas do entrudo e a abertura da Avenida Central indicavam isso. Qual seria então, agora, o sentido e a participação destes humoristas e homens de letras e pincéis no carnaval? Eles representavam com suas participações e através de suas crônicas e caricaturas a efemeridade desta nova sociedade. Além disso, eles evidenciam como os modismos e certos costumes passam a se modificar frente às grandes transformações pelas quais a sociedade passava. Agora, a festa carnavalesca simboliza sobretudo o transitório e efêmero e, por conta disso, tudo é possível nestes dias, nada é proibido. Dessa forma, é possível compreender o diálogo exposto abaixo:

- Você, uma esperança da poesia, metido nesse casacão, com esse vidro no olho, a flunar, a fazer Corso, em vez de estar burilando seus poemas.
- Meu amigo, hoje, no Rio de Janeiro, não é a excelência dos poemas, é a perícia dos alfaiates que faz a celebridade e a glória dos poetas.¹⁸⁶

Numa sociedade onde a aparência passa a ser mais importante do que o conteúdo, a crônica sugere que a forma como a obra deveria ser exposta é que faria o sucesso do poeta e de seu trabalho junto ao público e não o conteúdo em si.

I.2. Carnaval X Entrudo

Filhós, fatias, sonhos, mal assadas
Galinhas, porco, vaca e mais carneiro,
Os prus em poder do pasteleiro
Esguichar, deitar pulhas, laranjadas.

¹⁸⁵ Saliba, op., cit., p. 133-4

¹⁸⁶ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1908

Esfarinhar, por rabos, dar risadas,
Gastar para comer muito dinheiro,
Não ter mãos a medir o taberneiro,
Com réstias de cebolas dar pancadas,

Das janelas com tanhos dar na gente,
A buzina tanger, quebrar panelas,
Querer em um só dia comer tudo.

Não perdoar a arroz, nem cuscuz quentes
Despejar pratos, e limpar tigelas
Estas as festas são do gordo entrudo.¹⁸⁷

Ao lermos tais versos é possível ver neles o conceito do carnavalesco proposto por Bakhtin¹⁸⁸, vinculado ao riso, ao grotesco, à comida, enfim ao que o autor chama de “baixo corporal” e apesar de ter sido composto ainda no século XVIII, no governo de D. João V, em Portugal, é quase irresistível não o associarmos ao nosso entrudo e as brincadeiras que decorriam em consequência dele no Rio de Janeiro do século XIX descrito por viajantes e memorialistas. No entanto, alguns itens “comestíveis” passam a ser produzidos em grande número, como é o caso das famosas “laranjinhas”, ou “limões” feitos de cera. Ao invés de quitutes e outras iguarias, são lançados aos transeuntes e brincantes farinha e todo tipo de água de cheiro ou servida. Se ocorreram modificações nestas brincadeiras, é possível vislumbrarmos, ao observarmos o quadro abaixo, nas atitudes, nas expressões, nas posições e nos gestos, no decote generoso da dama ao centro, ou nos ombros displicentemente deixados à mostra pela escrava que oferece inúmeras “laranjinhas” aos brincantes, elementos do “baixo corporal” vinculados à brincadeira. É interessante observar também o movimento existente na obra, pois não existe nada nela que não esteja oscilando ou se movimentando (com exceção da vasilha com água), tentando nos mostrar através destes traços a agitação e euforia destes momentos.

¹⁸⁷ EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis*, p.539-543

¹⁸⁸ BAKHTIN, Mikhail. op., cit.

A ilustração de Earle dá-nos uma idéia da animação e dinamismo que estas batalhas possuíam, pois não havia neste momento diferença entre idade e sexos, todos eram alvejados. A ressalva nestas brincadeiras era com relação à distinção social e econômica, pois algumas liberdades só eram permitidas entre “iguais”. Neste caso específico, os únicos que não estão atirando limões ou água são os escravos, que estão na cena para servir aos foliões.

As batalhas de água e limões, as guerras às cartolas e os máscaras avulsos fantasiados de velho, pai João ou de índio começam a incomodar parte da elite letrada da capital federal em meados do século XIX. Por conta disso, surge na capital federal um grupo de intelectuais que organizam uma nova forma de brincar o carnaval que seria inaugurado pelo desfile do *Congresso das Sumidades Carnavalescas*, em 1855. “Identificadas pela parte da sociedade que podia alugar sacadas de sobrados apenas para

¹⁸⁹ Earle, Augustus, 1793-1838. Games during the carnival at Rio de Janeiro [picture] [ca. 1822] 1 watercolour ; 21.6 x 34 cm. Disponível em: <http://nla.gov.au/nla.pic-an2822612> . Acessado em 15 de maio de 2007.

vê-las passar, como algo capaz de guindar a folia a um patamar enfim civilizado, essas sociedades carnavalescas conseguiram tornar-se amadas também pelo populacho dos bailes públicos, dos cordões e dos cucumbis, pelos mascarados e pelos grupos de sujos das ruas”.¹⁹⁰ Mas, se no correr da história, estas agremiações não “reinauguraram” o carnaval, como afirma Maria Clementina Pereira da Cunha, tal fato se tornará no entanto, um marco reconhecido pela imprensa e intelectuais do período e inspirará charges e narrações de literatos que passarão a diferenciar o entrudo do carnaval, ou a marcar a data deste desfile como o início do carnaval no Brasil.

Os meus patrícios iam ter um bom carnaval,- velha festa, que está a fazer quarenta anos, se já não os fez. Nasceu um pouco por decreto, para dar cabo do entrudo, costume velho, datado da colônia e vindo da metrópole.¹⁹¹

E Machado continua, mais adiante:

Um dia veio, não Malherbe, mas o carnaval, e deu à arte da loucura uma nova feição. A alta-roda acudiu de pronto; organizaram-se sociedades, cujos nomes e gestos ainda esta semana foram lembrados por um colaborador da Gazeta. Toda a fina flor da capital entrou na dança. Os personagens históricos e os vestuários pitorescos, um doge, um mosqueteiro, Carlos V, tudo ressurgia às mãos dos alfaiates, diante de figurinos , à força de dinheiro. Pegou o gosto das sociedades, as que morriam eram substituídas, com vária sorte, mas igual animação.¹⁹²

N’*O Mequetrefe*, o jornalista que assina como Cosme, alguns anos antes, em 1881, afirmava que havia uma luta entre o velho Entrudo e o Carnaval e que este teria sido derrotado, por conta do alto custo de seus desfiles:

Havia há muito tempo no Rio de Janeiro o entrudo, mas o entrudo a valer, o entrudo de heróica gamela, como disse França Jr. no *Paiz*. Veio o carnaval e declarou-lhe guerra de morte. Feriu-se um duelo tremendo, e o Entrudo atirou-se por terra, fingindo-se de morto. O carnaval exultou, e prosseguiu desassombrado na carreira da existência. Mas de repente o grande *viveur* sentiu que o dinheiro desaparece com mais facilidade que os Castros Maltas. Em pouco tempo achou-se quebrado como estudante no dia trinta.

¹⁹⁰ Maria C.P. Cunha, op., cit., p.99-100

¹⁹¹ ASSIS, Machado de. “A Semana”. *Gazeta de Notícias*. 12 de fevereiro de 1893.

¹⁹² Idem

Vendo isto, o Entrudo ergueu-se, e caiu com unhas e dentes sobre o carnaval. Como durante o sossego, adquirira forças, venceu-o com muita facilidade. O carnaval caiu.

Resta agora saber se caiu definitivamente, ou se também está a fingir, com medo ao urso.¹⁹³

Este tipo de afirmação, de que o carnaval estava morrendo ou de que a falta de dinheiro acabaria impedindo os desfiles das Grandes Sociedades e portanto, o povo carioca não teria carnaval, é uma constante. Este discurso na verdade, buscava afirmar os préstitos carnavalescos como únicos e legítimos representantes das festividades de Momo e tal discurso irá perdurar até fins do século XIX e vai adentrar o XX. No entanto, a julgar pela animação que em geral os jornalistas das revistas ilustradas anunciam os ensaios e o troar das zabumbas, o som dos guizos e das interpelações em voz de falsete dos máscaras de espírito, percebemos que muitos foliões não consideravam o desfile destas agremiações como “os verdadeiros representantes do carnaval” e sim apenas mais uma das inúmeras manifestações carnavalescas que existiam no período.

Luxuosos e pouco voltados para temas populares- desprovidos ainda dos carros de crítica que vão se tornar comuns após a Guerra do Paraguai- os préstitos carnavalescos funcionavam, no interior da folia, como uma espécie de intervalo nas brincadeiras tradicionais do entrudo. Princeses e diabinhos, velhos e dominós paravam por um instante suas troças, zépereiras calavam seus bumbos, cucumbis interrompiam por um instante sua dança para vê-las passar, contemplando o luxo das fantasias e carros alegóricos que enchiam os olhos de admiração. Tais elementos reforçavam simbolicamente o distanciamento e o sentido de hierarquia nos festejos carnavalescos, colocando uns no alto, sobre carros e cavalos, e outros no chão, a quem caberia, em sua pobreza, admirar a ostentação do luxo e da riqueza que desfilava diante de seus olhos encantados. Por esse caminho, as sociedades carnavalescas conseguiram obter muito cedo uma intensa aprovação e interesse entre foliões que pareciam reconhecê-las como mais uma forma de brincar- e não necessariamente como a melhor.¹⁹⁴

Desta forma, apesar das inúmeras tentativas das autoridades de exterminar o entrudo por decreto, de ser noticiada a sua morte e seu fim através de inúmeros jornais e por vários anos, o entrudo continuava a ser brincado entre inúmeras pessoas na Capital Federal. Aliás, em alguns anos é possível ver nos jornais pedidos dos organizadores dos

¹⁹³ O Mequetrefe, Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1885.

¹⁹⁴ M.C.P. Cunha, op.,cit., p. 106

desfiles para que o público não atire água ou “laranjinhas” nos carnavalescos.¹⁹⁵ Isto mostra-nos que ao menos em alguns anos, nem mesmo o momento do desfile era poupado das brincadeiras “entrudescas”. As imagens que passarão a circular em relação ao entrudo com o intuito de exterminá-lo será a do atraso, da barbárie, e tudo o que passa a ser vinculado a esta brincadeira será sinônimo de tais adjetivos. Na carta escrita por Ina Von Binzer, datada de 17 de fevereiro de 1882, esta escreve à amiga, que reside na Alemanha, contando suas desventuras durante sua ida ao dentista para arrancar um dente do siso durante os festejos carnavalescos na cidade do Rio de Janeiro. Sua forma de escrever é extremamente engraçada, mas recheada de uma grande dosagem de raiva:

Grete: você já foi alguma vez ao dentista para arrancar um sólido dente do siso? Talvez...Mas aconteceu por acaso de lhe atirarem ao rosto, que você cuidadosamente procurava proteger, um projétil duro que estoura, enquanto um jato de água com cheiro de patchuli escorre pelo seu pescoço abaixo? Não? Então você não pode fazer idéia da quantidade de bile que possui.

[...] Fiz esta descoberta na rua dos Ourives. Seu primeiro efeito foi [...] o de roubar-me de um só golpe as lindas ilusões que mantinha em relação à amenidade de minha índole mas- ‘paff’!- um segundo projétil com sua conseqüente inundação escolheu o lado oposto, apagando minha auto-acusação e me enfurecendo de novo: ‘piff’ !, outro passou e mais outro pelo meu nariz, indo rebentar na parede, atrás de mim. Procurava abaixar-me para verificar a forma desses terríveis projéteis- ‘puff’-, um estalo chocho na minha nuca despeja água pelas minhas costas abaixo...

Alucinada de tanta raiva, estaquei, esquecendo completamente minha dor de dentes e comecei a olhar em volta. Cercavam-me rostos onde se refletia o atrevido contentamento de quem vê diante de si a manifestação de uma fúria impotente: senhores elegantes, mulatinhos sujos, caixeiros, vadios e até senhoras nas sacadas pareciam transformadas em demônios, rindo-se todos juntos como se tivessem conspirado contra aquela pobre infeliz torturada pela dor de dentes, alvejando-a com os tais objetos resistentes e encharcantes.¹⁹⁶

O ataque com estes projéteis era muito comum durante o carnaval, mas os estrangeiros eram os alvos preferidos dos foliões. Devia ser realmente divertido para os brincantes ver alguém que não conhecia este tipo de diversão ser alvejado por todos os lados e observar sua reação, entre espanto e raiva. Claro, os visitantes em geral não tinham a mesma opinião sobre isso. A questão era que, dependendo da situação, o sentido da brincadeira era completamente outro. Por exemplo, ser alvejado por um limão cheio de

¹⁹⁵ Ver Maria Clementina P. Da Cunha. *Ecos da Folia*.

¹⁹⁶ BINZER, Ina Von. *Os meus romanos*: alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil, pp. 81-85

água perfumada lançado por uma dama, era um sinal muito claro ao rapaz de que ele lhe podia fazer a corte. Era também uma forma do cavalheiro sentir a pele macia de sua namorada, ao esfregar lentamente o limão em seu corpo, em partes que em geral não podiam ser tocadas, principalmente em tempos em que este tipo de intimidade não fazia parte do dia-a-dia do namoro. Isto fica claro nas quadras abaixo:

Todo aquele, que diz não gostar
De um brinquedo do tempo de Adão
Ide vê-lo gostoso quebrar
Sobre o peito da bella um limão![...]

Joga o belo entrudinho a donzela
Refrigera o ardor de seo peito
Ou na sala, ou da sua janela,
Sem haver quem lhe falte o respeito¹⁹⁷

Tal demonstração de afeto nestas “molhaçadas” também são confirmadas muitos anos depois em uma crônica de Machado de Assis:

O limão de cera, que de longe podia escalavrar um olho, tinha um ofício mais próximo e inteiramente secreto. Servia a molhar o peito das moças; era esmigalhado nele pela mão do próprio namorado, maciamente, amorosamente, interminavelmente...¹⁹⁸

A questão é que apesar da grande campanha contra o entrudo, e da comemoração de sua morte desde a década de 50 do século XIX, ele reaparecia sempre no carnaval seguinte. Não bastaram para extingui-lo comentários e artigos recheados de irritação, campanhas de saúde, alertando para o perigo do entrudo e de sua molhaçada, que tais “banhos” poderiam provocar tuberculosas fatais, ou avisos e proibições feitas pela polícia.

Tais editais ou circulares estabelecem penalidades, especificando-as para o caso de escravos e comerciantes, fixam multas e até gorjetas para cada ‘pretinho’ vendedor de limões de cera que fosse levado à polícia ‘pelo cóis das calças’ por qualquer cidadão. Tais circulares e editais muitas vezes assumiam a mesma postura da imprensa ao afirmar a morte do entrudo[...].¹⁹⁹

¹⁹⁷ Da Mulher do Simplício ou Fluminense Exaltada, Rio de Janeiro, 18 de março de 1846.

¹⁹⁸ ASSIS, Machado de. “A Semana”, *Gazeta de Notícias*, 12 de fevereiro de 1893.

¹⁹⁹ M.C.P. Cunhas, op., cit., p. 73

A imprensa narrava também através de charges como tais batalhas estavam vivas ainda na década de 80 do século XIX.

Ângelo Agostini mostra na charge abaixo, como apesar de todas estas discussões e afirmações de que o entrudo estava morto, ele ainda se dava com grande intensidade em 1885:

200

O desenho dá ao entrudo uma conotação extremamente negativa, com bisnagas e limões no chão, dando a aparência de sujeira e desordem, os rostos dos que estão sendo alvejados exprimem raiva e indignação, e a criança no meio desse caos, correndo o risco de também ser atingida. Tal cena tenta demonstrar ao leitor, que no meio de tal brincadeira, os

²⁰⁰ “Episódio do Entrudo de 1885”. O Mequetrefe, Rio de Janeiro, ano XI, n.366, 20 de fevereiro de 1885. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaaios/Bilontra/imagens.htm> . Acessado em 15 de junho de 2007.

foliões esqueciam-se de todos os códigos da boa conduta e até mesmo famílias acabavam sendo lesadas no meio desse jogo. Ainda analisando a figura, no fundo há um rapaz tentando subir na sacada para possivelmente desforrar em quem atirou nele. Todos os que, no alto da sacada estão atirando limões, bacias de água ou “bisnagando” os transeuntes possuem uma expressão maldosa. Tal ilustração dá uma visão extremamente negativa destas verdadeiras batalhas de águas, “limões” e bisnagas pelas ruas da cidade, e que parece ser a opinião também do desenhista.

Machado de Assis ressalta em uma crônica, que neste período o jogo do entrudo era muito diferente do que até então se realizava em todos os carnavais.

Não pensem os rapazes de vinte e dois anos que o entrudo era alguma coisa semelhante às tentativas de ressurreição, empreendidas com bisnagas. Eram tinas d'água; eram limões de cera. Davam-se batalhas porfiadas de casa a casa, entre a rua e as janelas, não contando as bacias d'água despejadas à traição. Mais de uma tuberculose caminhou em três dias o espaço de três meses. Quando menos, nasciam constipações e bronquites, rouquidões e tosses, e era a vez dos boticários, porque, naqueles tempos infantis e rudes, os farmacêuticos ainda eram boticários.²⁰¹

No entanto, apesar do tempo verbal da crônica se referir a um passado mais remoto, quando fala sobre estas batalhas pelas ruas onde tinas de água eram lançadas nos passantes, a charge de Agostini nos mostra que tais atitudes ainda eram comuns em fins da década de oitenta do século XIX, apenas oito anos antes da crônica de Machado de Assis.

Voltemos à batalha entre o Entrudo e o Carnaval. Esta era difundida amplamente pela imprensa do período, e algumas vezes ressaltava a vitória de um e de outro. Nesta charge de 1881, novamente Agostini desenha um duelo entre ambos, mostrando o Entrudo ferido pelo habilidoso Carnaval. O texto é elucidativo: o Entrudo ainda estava vivo, mas a torcida para que ele morresse era grande.

²⁰¹ ASSIS, Machado de. “A Semana”, *Gazeta de Notícias*, 12 de fevereiro de 1893

202

A dúvida sobre a solidez do carnaval e a respeito de suas dificuldades financeiras também podem ser observadas através de charges do período e notícias veiculadas pela imprensa:

²⁰² Revista Ilustrada, Ano 6, n. 238, capa, 1881. Disponível em: <http://www.unicamp.br/cecult/AngeloAgostini/imagem2.html> Acessado em 06 de maio de 2006

Nesta charge, o “Dr. Carnavá” parece ter dúvidas se sairá para desfilar nos dias da festividade de Momo. Se contrapormos esta charge , à ilustração sobre o entrudo, feitas num período muito próximo, podemos entender que naquele momento, na luta entre o Entrudo e o Carnaval, o primeiro estava levando vantagem. Até porque o custo para tal brincadeira era infinitamente menor que o dos préstitos levados pela rua e cujos organizares denominavam o “verdadeiro carnaval”:

²⁰³ O Mequetrefe, Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1885

O grande caso este ano é que o Carnaval cedeu completamente o passo ao Entrudo.

Se não fosse a sociedade dos *Progressistas da Cidade Nova*, poderíamos lavar de uma vez por todas o epitáfio da grande festa popular.

Entretanto, nos bailes houve certa animação; no Santana estiveram, na terça-feira gorda, perto de três mil pessoas.

O Club dos Tenentes do Diabo e o dos Políticos (os únicos que se dignaram a convidar o *Mequetrefe*) deslumbraram-nos com o esplendor de suas festas *infra muros*.

Fazemos votos para que os Tenentes, estimulados pela lembrança das passadas glórias, resolvam sair da *Caverna* e 1886, e acabem de uma vez com esse pulha, esse miserável que se chama Entrudo, e tem ultimamente deitado as manguinhas de fora.²⁰⁴

O articulista que assina como Cosme, ressalta aqui o que já pode ser observado nas charges, o Entrudo estava mais vivo do que nunca no carnaval de 1885. Aqui o cronista nos conta que o brilho das Grandes Sociedades estavam muito mais nos bailes de máscaras do que no desfile de seus préstitos. Incomodado com o pouco brilhantismo do carnaval de rua e da pouca participação da imprensa nele (ou ao menos do *Mequetrefe*, que somente foi convidado pelos Tenentes e o Clube dos Políticos para participar de seus festejos), ele incita o Clube dos Tenentes do Diabo, a sair de sua sede, conhecida como Caverna e fazer um belo carnaval de rua no ano seguinte.

Esta discussão sobre entrudo e carnaval prosseguiria ainda por muitos anos e entraria no século XX. A última referência a respeito do entrudo nas revistas que pesquisamos consta na revista *Careta* de 25 de fevereiro de 1911. Quem faz referência a esta brincadeira é José do Patrocínio Filho, em sua coluna, “Cartas de um Matuto”, em uma carta escrita por Thereza da Conceição ao seu compadre que mora no Rio de Janeiro, o coronel Tibúrcio da Anunciação.

Tal narrativa mostra que ainda neste período, apesar da introdução do lança-perfume, o entrudo continuava popular entre os brincantes do carnaval, pelo menos em localidades mais distantes da capital federal, onde a comadre de Tibúrcio, Theresa, provavelmente residia. A alusão ao preço exorbitante exigido para a aquisição dos vidros de lança-perfume mostra como estas inovações relativas às folias momescas acabavam sendo inacessíveis ao bolso de boa parte da população e que a festa carnavalesca estava ficando cada vez mais cara. Theresa da Conceição, comadre do personagem Tibúrcio da Anunciação, conta ao coronel através de versos, a molhaçada a que o vendedor é

²⁰⁴ “O Carnaval e o Entrudo”, O Mequetrefe, Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1885

submetido pelas moças quando estas se deparam com sua avidez pelos lucros que a brincadeira do lança-perfume poderia lhe render:

Seu, Tiburcio, meu compade,
Quando esta a lhe chegá,
Ocês já tarão na Corte,
A's vorta co'o Carnavá.
Este anno a influencia
Já chegou inté pro cá;
As moça tão assanhada,
Tudo querendo brincá.

Ta por aqui um sujeito
(não sei d'onde elle vem não)
Espaiando que este anno
Houve uma improibição
De não se jogá entrudo,
Nem xiringa, nem limão
E quem desobedecê
Póde é pará na prisão.

O povo aqui não gostaro
Ninguém ficou satisfeito,
Foi, entonce, o individuo
(Veja as arte do sujeito!)
Disse que ia ensiná
Como é carnavá dereito,
Pro povo se adeverti
E brincá, mas doutro jeito.

Ahi elle foi pro rancho,
Chamou algumas pessoa
E disse: "Entrudo decente
N'ê xiringa nem canoa.
Eu trago aqui uns vidrinho,
Isto sim! Que é coisa bôa!
Esguicha um'agua de cheiro,
Mas não moia, sécca atôa."

Ahi, compade, o sujeito
Tirou da caixa um vidrinho
Fechado das duas banda
Uma dellas co'um ferrinho

O home apertou o ferro,
Espirrou um esguichinho;
Todos ficáro pateta,
Ninguém não via o furinho.

Ahi preguntaro elle:
_ "Môço, quanto custa isso?
Será coisa do diabo?
Não será algum feitiço?"
_ "Não! ocês póde comprá,

Não tem nenhum ompromisso,
Custa, um cinco mirreis,
Mas vale; n'ê desperdiço"

As môça,ahi vendo qu'elle
Queria era lucro grosso,
Seguraro, umas pros braço,
Outras garraro o pescoço
E, com chapéo, roupa e tudo,
Merguiáro elle num poço.
Coitado! Que banho em regra!
Tive inté pena do môço.

Credo! Que môças sem modo!
Que brincadeira estovada!
O pobre sahiu do banho
Vendendo azeite ás canadá.
Não quiz sabê de negocio,
Não quis sabê de mais nada,
Promptou as mala e de tarde
Metteu o macho na estrada.

De modos qu'inda este anno
O entrudo tá reinando.
Homes, muié, môços, veio,
Ta tudo doido, brincado.
Inté compade Juvêncio,
Co'as perna bamba, arrastando,
Mette no meio das moça,
Co'a xiringa, xiringando.

Toda a parte onde ocê vai,
É só laranja de chêro
É balde, é bacias d'agua...
Isso leva o dia intero.
Honte garraro o vigário
E foi tal o aguacêro
Qu'lle sahiu como um pinto.
Fulo,dando o desesperô[...]
(Thereza da Conceição)²⁰⁵

²⁰⁵ Careta, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1911.

O que ocorria, portanto, é que apesar do esforço das Grandes Sociedades para um carnaval mais homogêneo, ocorreram durante o século XIX e início do século XX, diferentes tipos de manifestações carnavalescas, desde os ruidosos Zé-pereiras, aos mascarados com a famosa interpelação do “você me conhece?”, os cordões e ranchos, o desfile das Grandes Sociedades, os bailes e banhos a fantasia, os corsos, os banhos de confete e lança perfume que convivem durante algum tempo com as “molhaçadas” do entrudo. Todas estas manifestações serão noticiadas pela imprensa, em tons positivos ou negativos, ainda no início do século XX. É importante notar que grande parte das caricaturas do período carnavalesco se referirão a algumas destas formas de brincadeira, mas, no caso das charges, serão utilizados principalmente referências aos préstitos, aos cordões, às máscaras e aos Zé-pereiras.

Antes de discutirmos sobre as charges relacionadas aos préstitos das Grandes Sociedades, seria interessante falarmos um pouco mais sobre o histórico destas organizações. Já falamos de seu surgimento, do envolvimento de grandes nomes da literatura em sua organização, mas é importante ressaltarmos as três Grandes Sociedades que serão muito divulgadas pela imprensa do período inclusive pelas revistas ilustradas *Careta* e *Fon- Fon!*, que trarão em seus números especiais de carnaval inúmeras fotografias dos desfiles e bailes promovidos por estas agremiações.

I.2.1. As Grandes Sociedades

As três sociedades carnavalescas mais conhecidas e difundidas nas duas primeiras décadas do século XX foram: *Tenentes do Diabo*, *Clube dos Democráticos* e *Clube dos Fenianos*²⁰⁶. *Tenentes do Diabo* era a mais antiga destas agremiações e teria nascido no mesmo ano do *Congresso das Sumidades Carnavalescas*, 1855, com o nome de *Zuavos Carnavalescos*. Segundo Cunha, este grupo era formado por comerciantes abastados do Rio de Janeiro e vetavam a entrada de sócios que não “dispusessem de muitos contos de réis. Mantinham uma banda de música – famosa e de excelência reconhecida em toda a cidade

²⁰⁶ Os Progressistas da Cidade Nova e os Pingas Carnavalescos apesar de terem sido duas agremiações importantes do período, serão muito pouco difundidas nestas revistas, principalmente em meados da década de dez.

[...]”.²⁰⁷ Somente no início do século XX, tal agremiação passa a aceitar sócios desvinculados das atividades comerciais.

Segundo Jota Efegê, o Clube *Zuavos Carnavalescos*, aparecia “no carnaval daquela época [fins do século XIX] com sua banda provocando, ‘assanhando’ o povo para a folia”.

Com os músicos e sócios que os acompanhavam, todos devidamente postos na fantasia bem semelhante à dos soldados da Argélia, nos quais a sociedade se inspirara, percorriam a cidade para, à noite, no término da passeata, irromperem alegremente nos salões dos teatros alvoroçando os ‘bailes mascarados’ que ali se realizavam.

Com suas amplas bombachas vermelhas, jaquetas azuis também enfeitadas com aplicações em vermelho, os nossos zuavos carnavalescos, dispensando as armas, mochila e petrechos de guerra usados por aqueles que lhes serviram de modelo e apenas carregando seus instrumentos de fazer música, eram recebidos com grande efusão. O mesmo alvoroço com que vinham sendo aplaudidos nas ruas por onde passavam os envolvia dando maior animação às danças e mantendo o baile nesse clima até a hora convencional para o clássico ‘galope final’. Isto depois da execução de polcas, mazurcas, valsas, que tinham como participantes dominós, *chicards*, pierrôs, colombinas, *clowns* e outras fantasias de uso na época.²⁰⁸

O cronista continua, em suas lembranças, a nos dar uma idéia do dinamismo e do sucesso que tal grupo fazia nos carnavais de outrora:

Assim que foi dado o sinal de partida, os metais puseram no ar suas vibrantes notas e no ritmo de um dobrado iniciaram o itinerário previamente anunciado pelos jornais para conhecimento do público. Desfilaram pela Rua dos Pescadores, Rua Direita, Rua das Violas, Rua dos Ourives, Rua São Pedro, Largo de São Francisco, Praça da Constituição, Rua do Conde e outras.

Com o povo nas janelas e nas calçadas já os aguardando, os músicos componentes da banda dos Zuavos eram aclamados festivamente e iam arrebanhando gente que os acompanhavam explodindo em vivas numa vibração bem carnavalesca.

Sem intervalos, tocando sempre, eram alvejados com jatos de bisnagas aromáticas (vendidas a três mil e quinhentos réis a dúzia) e seguiam, marchando sempre na compenetração militar que o arremedo dos autênticos zuavos argelinos, os autênticos, lhes transmitia. Davam com sua música, com o repertório que executavam, contribuição alegre ao carnaval de então, bem diverso do de nossos dias mas já despertando o entusiasmo e envolvendo em sua alegria esfuziante a população.²⁰⁹

²⁰⁷ M.C.P. da Cunha. op., cit., p.106-7

²⁰⁸ EFEGÊ, Jota. Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira. V.2. R.J., FUNARTE, 1982. p.81

²⁰⁹ EFEGÊ, op., cit., pp. 81-2

A *Sociedade Euterpe Comercial*, nome oficial dos *Zuavos Carnavalescos*, acabaria se tornando famosa com outro nome devido a um incidente que ocorreu num carnaval. Em 1861, o incêndio de uma farmácia na Rua Direita fez com que os *Zuavos*, acreditando que o fogo estaria incendiando a casa de um dos sócios do clube, auxiliaram o corpo de bombeiros. Por conta da bravura dos foliões, foi-lhes dado o apelido de *Tenentes do Diabo*, nome que adentrou pelo século XX.²¹⁰

Aliás, parece que os bombeiros eram uma presença constante nos carnavais e nas bandas de música de outrora. A famosa Banda do Corpo de Bombeiros, regida durante muito tempo por Anacleto de Medeiros, interpretava inúmeras canções das primeiras décadas do século XX, imortalizadas pela gravação mecânica dos discos da Casa Edison e da Odeon. Há, também, um episódio que ficou famoso e gerou até uma caricatura a respeito. Quando do retorno do Conde d'Eu da Guerra do Paraguai, uma multidão nas ruas, apoiada pela execução de hinos e marchas triunfais tocados pelas inúmeras bandas existentes; dentre elas estava a do Corpo de Bombeiros, que ainda não se tratava da que ficou imortalizada pelos discos de cera, mas sim, de uma composição improvisada para que a corporação não ficasse ausente da festa, e cuja desafinação não deve ser difícil de imaginar, já que um jornal do período fala da elegância dos oficiais e coloca o fato de que “há dois meses [estes jovens] nem uma nota sabiam tirar...”²¹¹

Após tal fiasco, n' *O Mosquito* de 20 de maio de 1870 são desenhados bombeiros “empunhando exóticos instrumentos e, com eles, soprando-os, enfrentam as chamas de um incêndio”.²¹²

Voltemos aos clubes. Outro apelido dos Tenentes era *baeta*, por causa dos cobertores de baeta, na época muito em voga, vermelhos e negros, (como a bandeira dessa grande sociedade) que, Luiz Edmundo, confirmando as palavras de Efegê, comenta que eles, juntamente com as outras duas grandes associações do período faziam um

carnaval exterior de arromba com cortejos formidáveis de espírito e esplendor. Para custear tão grandes realizações há um livro chamado *de ouro*, que corre as casas comerciais da cidade, obtendo assinaturas e somas que se juntam às que existem nos respectivos cofres sociais. No

²¹⁰ Mello Moraes Filho. op., cit., p. 37

²¹¹ EFEGÊ, Jota. Op., cit., p. 196

²¹² Idem, p. 197

começo do século gasta-se com um préstito carnavalesco de 30 a 40 contos.²¹³

Outro clube que ficou famoso nos carnavais e que possuía uma composição similar ao dos *Tenentes*, foi o *Clube dos Democráticos*, que teve sua origem na compra coletiva de um bilhete de loteria que acabou sendo premiado em 15 mil contos de réis, em 16 de agosto de 1866.

Compraram o bilhete em conjunto os membros do grupo dos XX *Amantes*, grupo de boêmios recrutados integralmente entre comerciantes do Rio de Janeiro. Por decisão coletiva, o dinheiro do prêmio seria despendido na organização de uma sociedade carnavalesca que foi por fim estabelecida na seletíssima esquina das ruas do Carmo e Ourvidor.²¹⁴

Este grupo teria, em seu quadro de adeptos, Arquimedes de Oliveira, que compôs, juntamente com o Bastos Tigre, famoso teatrólogo, jornalista e humorista, o tango-chula (ou polca-chula) *Vem cá mulata*, canção que alegrou muitos carnavais. Composta em 1902, ela passa a fazer amplo sucesso em 1906 e continuaria a ser cantada em carnavais posteriores. Tal composição acabaria tendo uma versão para o francês e em 1912 “foi editada em Berlim uma versão de F. Salabert, com o título ‘*La Maxixe Bresilienne*’ sur les motifs de A. De Oliveira”.²¹⁵ Seu sucesso foi tão grande que acabou inspirando duas revistas: uma intitulada *Vem Cá Mulata* de José do Patrocínio Filho, Chicot e Thoreau, com música de Luis Moreira e que teve sua estréia no *Palace Theatre* e outra com estréia no Teatro *Carlos Gomes*, com o título de *O maxixe*, de Costa Júnior, Paulino Sacramento e Luís Moreira; ambas lançadas em 1906.

Gravada originalmente (com os versos de Bastos Tigre), na Odeon, por Mário Pinheiro e Pepa Delgado, como gênero lundu, teve outras gravações como as da Banda da Casa Edison (como tango na Odeon, sem data), Banda da Força Policial de São Paulo (como tango na Odeon, sem data), Quarteto da casa Faulhaber (como tango na *Favorite Record*, sem data), Os Geraldos (como gênero “dueto” na Odeon, sem data), Artur Camilo (ao piano como tango na Odeon, sem data).

²¹³ EDMUNDO, Luiz. Op., cit. p. 806-7

²¹⁴ CUNHA, Maria Clementina Pereira da. Op., cit., p.110

²¹⁵ ALENCAR, Edigar de. Op. cit.p.99

Salvyano Cavalcanti de Paiva sugere uma explicação para a demora do sucesso de tal música, afirmando que “cantadas apenas por determinado bloco, certas composições muitas vezes levavam meses ou anos para sensibilizar a todos os foliões”.²¹⁶

A letra, como se pode observar, exalta uma das três maiores sociedades carnavalescas da época, o *Clube dos Democráticos*.

Vem cá, mulata
Não vou lá, não
Vem cá, mulata
Não vou lá, não

Sou Democrata
Sou Democrata
Sou Democrata
De coração

O *Democráticos*, gente jovial
Somos fanáticos do carnaval
Do povo vivas nós recolhemos
De nós cativas almas fazemos

Ao povo damos sempre alegria
E batalhamos pela folia
Não receamos nos sair mal
E letra damos no carnaval²¹⁷

Os *Democráticos*, cuja sede era também conhecida como *castelo*, possuíam o apelido de *carapicus* porque tinham grande rivalidade com outro clube famoso do período: os *Fenianos*, apelidados pelos *Democráticos* como *gatos*, que segundo Luiz Edmundo, teriam sido inspirado pelos inúmeros “bichanos, mascotes da sociedade, mansos e amigos que, durante os ensaios do *Zé pereira*, viviam a espreitar pelas janelas da sede, o povaréu que se reunia em frente”.²¹⁸ Os *Fenianos*, para vingarem-se dos *Democráticos*, os apelidaram de *carapicus*, que era uma espécie de sardinha, obviamente muito apreciada pelos felinos.

O *Clube dos Fenianos*, fundado em 1869, era formado principalmente por “letrados, estudantes e jornalistas cariocas do período, gente informada sobre o que se

²¹⁶ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado – Vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991, p. 145-146.

²¹⁷ ALENCAR, Edigar de. Op., cit. p. 98. Disco de ALMIRANTE - OS ÍDOLOS DO RÁDIO - vol. XX. Almirante, Collector's Editora, 1989

²¹⁸ EDMUNDO, Luiz. Op., cit., p. 804-5

passava no mundo pelos telegramas publicados na imprensa”.²¹⁹ Daí, talvez, como sugere Maria Clementina, o seu nome tão inusitado, além do fato de se referir a uma rebelião irlandesa contra a Coroa Inglesa ocorrida em 1865. A autora de *Ecos da Folia* nos dá outra pista a respeito de tal nome: chama a atenção para o fato desta agremiação ter sido fundada na casa de um comerciante de bijouterias de nacionalidade irlandesa, Mr. Chuck, e que a

presença desse fundador feniano pode explicar a adoção de uma simbologia bem pouco familiar para esse país ao sul do Equador mas que, lida à distância, parece aproximar a luta nacionalista dos irlandeses à ‘rebeldia’ contra todos os impérios e imperadores com a qual jovens acadêmicos cariocas podiam facilmente se identificar.²²⁰

Estes três clubes dariam a tônica dos préstitos dos carnavais durante muitos anos, adentrariam o século XX, e se tornariam muito populares na cidade do Rio de Janeiro, não apenas pelo seu caráter e desfiles carnavalescos, mas também por se envolverem em campanhas políticas ou de caridade, como a do terremoto de Andaluzia ou o naufrágio do *Aquidabã*.

Ângelo Agostini faz uma charge na *Revista Ilustrada* intitulada *Grande Bando Precatório*, onde faz alusão aos pedidos de auxílio feito pelas inúmeras sociedades carnavalescas do período, aos jornais (*Jornal do Comércio*, *O Paiz*, *Gazeta de Notícias*, *Gazeta da Tarde*, *Jornal do Brazil*, *Diário Portuguez*, *O Apóstolo*, *A Semana*, *O Mequetrefe*, *A Vespa*, *El Eco de España*, *La Voce Del Popolo*, *Correspondência de Portugal*, *Revue Commerciale*, *Revista Ilustrada*), para as vítimas do terremoto de Andaluzia. Ao se referir a jornais e revistas com objetivos distintos, como *A Vespa* ou *O Paiz*, ou ao citar jornais e periódicos de outros países, como o *Diário Portuguez* ou *La Voce Del Popolo*, o desenhista dava a entender a extensão de tais ações, até onde elas poderiam chegar, do outro lado do oceano. O artista ainda ironiza que ele vai desistir de tal feito porque teria que ter, ao menos, três meses para conseguir incluir todas as agremiações e, por mais que reduzam as figuras, ele crê que cem metros de papel não seriam suficientes para tal empreitada. Dentre as várias sociedades e entidades que prestaram auxílio às vítimas temos, ao lado das famosas sociedades carnavalescas, outras entidades e instituições relacionadas à política, à educação e a diversos outros ramos de atividades: os

²¹⁹ CUNHA, Maria Clementina Pereira da. Op., cit., p. 110

²²⁰ Idem, p.110

Fenianos, Asilo dos Meninos Desvalidos, Sociedade Portuguesa de Beneficência, Colégio Menezes Vieira, Associação da Indústria Nacional, Faculdade de Medicina, Escola Politécnica, Escola Militar, Euterpe Comercial Tenentes do Diabo, Confederação Abolicionista, Clube dos Libertos de Niterói, Caixa Libertadora José do Patrocínio, Democráticos, Clube Abolicionista 7 de novembro, Clube dos Pirilampos, Pingas carnavalescos, Filhos de Netuno, Estudantes de Salamanca, Clube Cavalheiros da Guanabara, dentre outros.

²²¹ “Grande Bando Precatório”. *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, ano X, ed. 403, 1885

No desenho abaixo, o caricaturista faz referência a dois carros alegóricos da sociedade *Tenentes do Diabo*, sendo que na parte de cima vemos duas crianças divertindo-se em meio aos escombros, resultado do terremoto.

222

Ao analisarmos tais charges, é inevitável associarmos estes bandos de precatórios aos movimentos promovidos por estas sociedades, bem como o envolvimento das mesmas

²²² “No Bando Precatório”. IN: Mequetrefe. Rio de Janeiro, ano XI, no. 365, 10/02/1885. Disponível em: <http://www.iel.unicamp.br/memoria/Ensaios/Bilontra/m08.htm> Acessado dia 03 de setembro de 2007

em campanhas de caridade nas décadas de 60 e 70 do século XIX. As tragédias também inspirariam organizações menos elegantes, como o cordão *Filhos da Estrela dos Dois Diamante* que, fazendo uso da tragédia do naufrágio do *Aquidabã*, o qual resultou em 200 mortes, aproximadamente, em 1906, próximo à Ilha Grande, cantaria os seguintes versos pelas ruas:

Lá se foi o Aquidabã
O navio da batalha
Pegou fogo no alto-mar
No alto-mar
E não pôde se salvar [...]²²³

João do Rio, ao observar o comportamento dos carnavalescos com relação ao naufrágio do *Aquidabã*, que virou tema de inúmeras canções que animaram o carnaval de 1906, fica indignado:

E no meio daquela balbúrdia infernal, como uma nota ácida de turba que chora as suas desgraças divertindo-se, que soluça cantando, que se mata sem compreender, este soluço mascarado, esta careta d'Arlequim choroso elevava-se do "Beija-Flor":
A 21 de janeiro
O "Aquidabã" incendiou
Explodiu o paiol de pólvora
Com toda gente naufragou
E o coro:
Os filhinhos choram
Pelos pais queridos.
As viúvas soluçam
Pelos seus maridos.²²⁴

João do Rio olhava a multidão, estarecido, porque não vislumbrava nela nenhum traço de dor ou pesar: "Era horrível. Fixei bem a face intumescida dos cantores. Nem um deles sentia ou sequer compreendia a sacrílega menipéia desvairada do ambiente".

Só a alma da turba consegue o prodígio de ligar o sofrimento e o gozo na mesma lei de fatalidade, só o povo diverte-se não esquecendo as suas chagas, só a população desta terra de sol encara sem pavor a morte nos sambas macabros do carnaval.

²²³ Disponível em: <http://www.geocities.com/aochiadobrasileiro/Cronologia/cronologia1906.htm> Acessado em 18 de junho de 2007. *Lá se foi o Aquidabã*, 1906

²²⁴ RIO, João do. *A Alma encantadora das ruas*. p.92

— Estás atristado pelos versos do “Beija-Flor”? Há uma porção de grupos que comentam a catástrofe. Ainda há instantes passou a “Mina de Ouro”. Sabes qual é a marcha dessa sociedade? Esta sandice tétrica:
Corremos, corremos
Povo brasileiro
Para salvar do “Aquidabã”
Os patriotas marinheiros.²²⁵

Como já observa Soihet, as imagens descritas por João do Rio se aproximam de Bakhtin, quando este menciona que, na cultura popular, “a morte e a renovação seriam inseparáveis do conjunto vital e incapazes de infundir temor”.²²⁶

No entanto, é importante observar que a utilização da tragédia como mote para a construção de uma canção ou como tema para o desfile das Grandes Sociedades no intuito de arrecadar verbas para o auxílio de vítimas de certas tragédias, era muito comum e não se dava apenas entre as manifestações festivas das camadas populares.

Assim, enquanto para João do Rio tais manifestações demonstravam uma total indiferenciação entre morte e vida, que podem ser analisadas através de um viés rabelaisiano, para outros, tais atitudes e atos procuravam denotar e propalar a solidariedade do povo brasileiro. Denotam que, apesar de o momento ser de festa, o povo preocupava-se com a dor e o sofrimento alheios, mesmo que tudo isso fosse entoado em forma de música ou de temas para a confecção dos carros alegóricos ou de idéias, para diversão nos dias de Momo.

No entanto, ao observarmos a “comoção nacional” que ocorreu por conta da morte do Barão de Rio Branco em pleno carnaval, concluímos que não importava quão grande era a tragédia, fato ou notícia. Na verdade, tudo era motivo para se transformar em tema das máscaras, fantasias, crônicas, versos e charges que alegravam o carnaval. No caso de 1912, com a morte de nosso grande diplomata, apesar de as autoridades terem cancelado o carnaval de fevereiro, transferindo-o para a semana santa, os foliões acabaram se divertindo com os dois carnavais, o de fevereiro e o de abril. Na charge abaixo, J. Carlos ilustra um senhor com ar irônico que argumenta a genialidade do povo, que usava das dores para continuar os festejos carnavalescos:

²²⁵ Idem, op., cit., p.92-3

²²⁶ SOIHET, Raquel. op., cit., 79

227

Apesar das tentativas oficiais em cancelar as festividades de Momo para dar maior solenidade ao féretro do famoso Barão, o que acabou acontecendo foi que os foliões divertiram-se duplamente naquele ano, daí a charge de Tony referir-se à genialidade do povo, que se aproveitava das dores para “encompridar o carnaval”.

Telles Meirelles aproveita o mote e glosa os dois carnavais:

VIVA MOMO!

Ei-la de novo a Folia!...
Vai Arlequin pelas ruas
Outra vez fazer das suas
Espantando a burguesia.

Que se divirta, portanto,
O Zé-Povinho, coitado!
Que de males carregado
Chora sempre amargo pranto.

Vibre, estale a gargalhada
Triunfal!
E que seja o carnaval
Uma perfeita assuada.

²²⁷ Careta, 06 de abril de 1912

Salte, cante alegremente
Pierrot.
E que venha um dominó
Barulhento, troçar a gente.

E que Momo e os seus canhões
Nada iguais aos do Sotero
Dispare, de disparates.
E saltem as multidões
Pois não vale ser severo
Entre ruidosos dislates.

E grupos de “Serzedelos”
De chorões
Com tristes lamentações
Que passem, eu quero vê-los

E a pilhéria, a chufa, o riso,
Derrubar
Façam o tédio , o pesar
Ao som festivo dum guizo.

E que venha num “bonito”
O Felinto sem bigode
Que o pôs abaixo , acredito,
Para cair no pagode.

Eduardo Vitorino
Também querendo imitá-lo
Mudou de cara, e menino
Hoje está que é um regalo

Carnaval que tudo podes,
Viva Momo, o deus da troça
Que nas tristezas dá coça
E é feroz caça-bigodes!

Cá por mim decretaria
Em vez de dois carnavais
Por ano, um só, mas por dia
Que o prazer nunca é demais!

228

Telles Meirelles, em seus versos, dá-nos uma idéia do carnaval que era desfrutado pelas ruas e difundido pela imprensa: arlequins espantando a burguesia, mostrando que o Zé-povinho apesar de suas amarguras, desfruta destes dias de folia, onde saltam pierrôs e dominós que fazem troça, ao som de guizos. E que os Soteros, Serzedellos e, até mesmo,

²²⁸ Fon- Fon!, 06 de abril de 1912

Felinto podem ser vistos, nestes dias em que Momo é o “deus da troca”, com ar de ironia. E se, afinal, a festa é tão prazerosa, por que não decretar que esta acontecesse todos os dias?

CAPÍTULO II:

Carnavalizando o Carnaval

II.1. Carnaval e as Representações de Momo

[...]Ora, aconteceu que, em princípios de Fevereiro, enquanto Ramon [natural de Vigo e criado fiel] engraxava as botinas n'um canto do vasto aposento [da república], os cinco estudantes, o Gomensoro, o Seabrinha, o Telles, o Miranda e o Castro formulavam seus projetos para o carnaval.

-Tenho um convite para o baile do *High Life* , disse o último.

- E eu para os Tenentes, informou Telles.

- E vocês não se fantasiam? Indagou Seabrinha.

- Pois não! Replicou o Gomensoro, vou me vestir de Cupido. É uma fantasia barata, que dá na vista e...de acordo com o calor brutal deste ano.

- Pois eu! Disse o Telles, escolhi o homem pré-histórico. É fresco também e pouco comum.

- Eu me arranjei com o Bailly do *Palace Theatre* , disse por sua vez o Castro , ele me empresta uma fantasia de Pierrot. De todos nós só vejo com poucas disposições carnavalescas nosso amado Miranda.

- E tenho boas razões para isso! Respondeu este. Ando apreensivo, ainda não recebi a mesada do velho e depois daquela carta em que ele me passa um formidável sabão, dizendo que tem más informações acerca dos meus estudos , esta demora não me cheira bem!

Ora, deixa-te de sustos! Exclamou Gomensoro. O arame vem aí e quanto ao sabão deixa-o amolecer e sumir-se na *água da indiferença*!

- Viva Momo! Berrou o Seabrinha. Abaixo a Tristeza! Abaixo o Despotismo Paterno! Proponho que por ocasião da chegada de Momo lhe façamos uma recepção de estrondo. Concordam?

- Concordamos!

- Encarrego-me de arranjar uma zabumba e três tambores!

- Viva o Seabrinha! Viva Momo!

E Ramon , estupefato com o alarido da rapaziada, tão atrapalhado ficou que borrou com graxa preta as botinas amarelas de Gomensoro.

O Gomensoro ficara repassando sozinho na república, repassando a lição do dia, quando Ramon acercou-se dele:

-Senhor Gomensoro, desculpe, eu queria lhe perguntar uma coisa.

- O que é Ramon?

- Quem é este senhor Momo que está para chegar?

O estudante, incorrigível trocista[...] saboreando o prazer de engazopar mais uma vez o pobre galego, respondeu com toda a seriedade:

- O Senhor Momo? É um respeitável cavalheiro que vive nas alturas etéreas e desce ao Rio de Janeiro todos os anos durante três dias.

- É um homem conhecido?

-Conhecido? Conhecidíssimo .

- Nunca o vi.

- Pois agora você vai conhecê-lo também. Ele chega no dia 21 deste mês...

- E ontem os patrões disseram que iam recebê-lo.

- Com todas as honras. Esperamos a sua visita com a maior impaciência.

- E como é este senhor? Moço, velho?..
- Sempre moço, apesar de velho como a Sé de Braga...
- Pinta os cabelos, não é?
- Pinta o diabo, Ramon! Grita, berra, esperneia...
- É zangado?
- Às vezes.
- Se vier, abro-lhe a porta , deixo-o entrar?
- Sem cerimônias, será recebido de braços abertos!

....

Lá fora ribombavam os *Zés Pereiras*, cordões e mais cordões passavam com as suas estranhas e entontecedoras melopéias.

Na república os estudantes faziam toda sorte de diabruras.

O Gomensoro passeava a sua completa e pouco sugestiva nudez, ostentando a anelada e longa cabeleira do travesso filho de Vênus, enquanto Telles, igualmente *despido de homem pré-histórico* ensaiava uns passos de dança com o Seabrinha vestido de dançarina.

O Castro fantasiado de *pierrot* zabumbava valentemente acompanhado por Telles e pelo Miranda que rufavam os tambores, ambos enfiados em pijamas de xadrez azul e vermelho.

No meio daquele colossal *charivari* Ramon na saleta contígua, onde estava fazendo café, ouve bater à porta. Abre e aparece-lhe um velhote enfiado num guarda pó.

- É aqui que mora o Dr. Miranda?
- É ,sim senhor.
- Quero falar com ele...
- Pode entrar. Estão o esperando...
- Esperando?!
- O senhor não veio das alturas?
- Sim, sim, vim de Friburgo.
- E só vem três dias por ano ao Rio?
- Mais ou menos.
- E vem pintar o diabo?
- Pudera!
- É isso mesmo! Póde entrar!

E Ramon abrindo a porta da sala , exclamou entusiasmado:

- Está aí o Senhor Momo.

O velhote , à vista daquele grotesco quadro fica estatelado, a rapaziada esconde-se atrás dos móveis e um grito lancinante, partido do peito de Miranda, vibra pelo aposento:

- Papai!

(D. PICOLINO)²²⁹

Nesta pequena crônica carnavalesca, Momo é descrito com tal vivacidade que o criado galego acredita ser ele alguém real. A graça do texto reside no fato do completo desconhecimento do estrangeiro frente às troças e à maneira como Momo é descrito pelos estudantes. Esta é uma dentre várias anedotas contadas durante as festas carnavalescas.

²²⁹ Alexandre Gasparoni, Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1909

Aliás, o carnaval é um tema amplamente utilizado pelos humoristas e caricaturistas do período.

Nesta narrativa, o Sr. Momo é descrito como um deus, pois vive nas alturas, um velho, mas ao mesmo tempo jovem. Podemos aqui fazer alusão ao texto de Bakhtin que disserta a respeito do rei bufão, escolhido pelo povo e por ele escarnecido e injuriado. Ao fim de seu mandato este rei é mascarado como bufão e é golpeado porque foi destronado. As injúrias representam a morte, a juventude que se extinguiu. Nesse sistema, a velhice ou morte é seguida pela juventude ou ressurreição, “pelo ano-novo, a nova juventude, a nova primavera”.²³⁰ Na pequena história, Momo é confundido com o pai de Miranda, ambos alvos de troças e pilhérias pelos jovens da república. Aqui, a sátira confunde a figura do pai e a de Momo, ambos parte do mesmo enredo. Com a chegada de Momo, a autoridade paterna deveria ser contestada, e as verdades deveriam ser ditas sobre o “velho poder”, de modo que as “grosserias-destronamento” deveriam se aliar “às pauladas carnavalescas e aos mascaramentos e travestis”.²³¹ No entanto, o que vemos é o estudante sendo desmascarado pela autoridade paterna e não o contrário.

Utilizamos este texto para mostrar as inúmeras formas com que o carnaval era representado nestes dias. Às vezes como um deus, como um senhor ou rei, vestido de arlequim ou de diabo, sua representação será tão variada quanto as formas de se brincar a folia naqueles dias.

Muitas das caricaturas a seu respeito, principalmente em fins da década de dez e nos primeiros anos da de 1920, mostram uma figura quase violenta, que não tolera sentimentos contrários à alegria que deveria imperar nestes dias. Desta forma, a referência aos linchamentos e a relação destes atos ao carnaval podem ser vistas em algumas charges da revista *Careta*, como a descrita abaixo, onde o alvo é a tristeza, que foge ao ser alvejada por inúmeros foliões liderados por Momo, que gritam: “Lincha! Lincha!”

²³⁰ Bakhtin, op., cit., p.172

²³¹ Idem, p.172

232

Aliás, a tristeza é retratada aqui como uma velha magra, similar às imagens com que a D. Quaresma era retratada. Momo é representado com as vestes de um arlequim, com ares “maldosos” e acompanhado de um séqüito de palhaços, *clowns* ou *clóvis*, como se dizia no período. Burke também relata que na Europa “o carnaval, em geral era retratado como “um homem gordo, pançudo, corado, jovial, muitas vezes enfeitado com comidas(salsichas, aves, coelhos), sentado num barril ou acompanhado (como em Veneza, em 1572) de um caldeirão de macarrão. A ‘Quaresma’ em contraste, assumia a forma de

²³² Careta, Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 1920

uma velhinha magra, vestida de preto e enfeitada com peixes”.²³³ Muitas vezes, haviam encenações de luta entre o Carnaval e a Quaresma, em geral terminando com a morte e o funeral do primeiro.

No ano seguinte, a mesma alegoria aparece retratada, mas Momo é substituído pelo Diabo, que é apresentado como o “carrasco sublime” da tristeza e é apoiado pela multidão, que aos gritos apela: “Mata! Mata!”

234

Aliás, nos carnavais da década de vinte, é cada vez mais recorrente a imagem do diabo como sendo o responsável pelas brincadeiras e folias carnavalescas, o que dá a estes dias um outro sentido, atrelado mais aos prazeres pecaminosos do que às brincadeiras inocentes. No entanto, a tristeza continua sendo retratada como uma senhora magra, similar

²³³ Idem, pp. 208-9

²³⁴ Careta, Rio de Janeiro, 29 de janeiro de 1921

à imagem da Quaresma, retratada por Burke ou ainda por Priore, quando analisa a “Serração da Velha” em Portugal entre os anos de 1752 e 1806²³⁵.

Esta cerimônia realizava-se durante a Quaresma e consistia, segundo Cascudo em grupo de foliões que aos gritos e prantos entoavam o “Serra a velha! Serra a Velha”. Para dar dramaticidade à encenação, serravam uma tábua (como efeito de sonoplastia) e passavam a “serrar a velha”, em geral representada por um dos brincantes,

Veze ocorria essa comédia diante da residência de pessoas idosas e o grupo era repellido a baldes d’água e mesmo tiros de espingarda ou pistola. Noutras ocasiões mediante convênio prévio, a súcia recebia bolos e bebidas, para a refeição ao amanhecer, porque a serração era durante a noite, para tornar mais sinistro o espetáculo. Vez por outra a *Serração da Velha* era feita fora da Quaresma e com intenção política, demonstração de desgosto, à porta de um chefe decaído ou derrotado nas eleições. Na década de 1860-1870, a *Serração da Velha* foi desaparecendo depois de ter chegado ao Brasil, vinda de Portugal, no século XVIII.²³⁶

Esta cerimônia descrita também por Luiz Edmundo, tem características de uma espécie de charivari, pelo seu teor de zombaria e crítica.

Thompson ao tratar da "rough music" na Grã-Bretanha, ou dos "charivaris" franceses, demonstra como estes eventos provenientes da cultura popular serviam, muitas vezes, como coerção, punição e controle de certas atitudes individuais vistas como irregulares frente à comunidade. Normas de conduta vistas como intoleráveis pela comunidade eram denunciadas através de práticas musicais (como uma forma de chamar a atenção) e, algumas vezes, acabavam se tornando verdadeiras paradas públicas que terminavam em frente a residência da vítima com declamações vexatórias e ofensivas ao som de latas," sinos de mão, gongos, chifres de vaca, apitos, chaleiras, chocalhos, ossos, frigideiras[...] A um dado sinal todos paravam , e o orador começava a recitar uma porção de versos quebrados[...]”²³⁷. O fato de um homem se casar com uma mulher muito mais velha, ou de ser traído pela esposa e não fazer nada a respeito, fazia com que a comunidade

²³⁵ PRIORE, Mary Del. “A serração da velha: charivari, morte e festa no mundo luso-brasileiro”. IN: JANCSÓ, István & KANTOR, Íris(orgs.). *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. pp. 279-80.

²³⁶ Idem, p. 281

²³⁷ THOMPSON, E.P. *Costumes em Comum: Estudos sobre a Cultura Popular Tradicional*. p. 379. Para outros estudos sobre os charivaris ver Jacques LeGoff & Jean C. Schimitt (eds.). *Le Charivari*. École Hautes Études em Scienses Sociales, Paris, 1981. Um estudo de cunho folclórico sobre o assunto é tratado na obra de Violet Alford. *Rough Music or Charivari. Folklore*, 1xx, 1959. Sobre práticas similares ao charivari aqui no Brasil, ver Maria C.P. da Cunha .*op. cit.*

o tratasse de forma vexatória, até que ele resolvesse tomar uma atitude ou mudar-se para outro local. Tais normas não eram defendidas pela Igreja ou pelas autoridades. Dessa forma, não podemos falar em uma “cultura tradicional”, e “os mesmos rituais de desonra usados contra um notório transgressor das regras de conduta sexual podiam ser aplicados contra o “fura-greve”, contra o proprietário rural e seus outeiros, o inspetor de tributos, o juiz de paz”.²³⁸ Assim, essa cultura de contornos conservadores, recorria “aos costumes tradicionais e procurava reforçá-los. As formas são também não racionais; não apela para a ‘razão’ por meio do panfleto, do sermão ou do palanque do orador. Elas impõem uma variedade de sanções pela força o ridículo, a vergonha, a intimidação”.²³⁹

Analizados desta forma, os “charivaris” ou “rough music”, para Thompson, denotavam uma forma não somente de “dar voz a um conflito dentro da comunidade, como regulava esse conflito no âmbito de formas que estabeleciam limites e impunham restrições”²⁴⁰. O carnaval no Brasil, em fins do século XIX e início do XX, com os mascarados de espírito, que interpelavam os transeuntes e outros foliões, despejando injúrias ou difamando publicamente a pessoa abordada, também seria, uma espécie de “charivari à brasileira”.²⁴¹ Maria C. P. da Cunha em seu *Ecos da Folia*, faz esta associação ao analisar os mascarados que interpelavam os transeuntes com o famoso : “Você me conhece?” Em geral tais insultos referiam-se “à prática de adultérios, à decorrente e humilhante - sobretudo para os padrões masculinos- condição de ‘corno’ [...], mas diziam respeito também à honestidade nos negócios- sobretudo nas atividades do comércio - e a outras condutas, permitindo uma ampla circulação de juízos morais e de preconceitos de vários tipos”.²⁴² No entanto, é possível, ainda, ver tal brincadeira por um outro aspecto, não apenas como forma de regulação das normas de conduta social, mas também forma de pilhéria, de brincar com um folião, de deixá-lo intrigado, irritado ou apenas como uma maneira de chamar a atenção para si.

Era comum nestes dias fazer troças aos convidados ou às pessoas mais desavisadas, como viajantes estrangeiros. Ewbank descreve inúmeras destas brincadeiras

²³⁸ Thompson, op., cit., p. 18

²³⁹ Idem, p. 19

²⁴⁰ Idem, p. 366.

²⁴¹ Maria C. P. da Cunha em seu *Ecos da Folia*, faz esta associação ao analisar estes mascarados que interpelavam os transeuntes com o famoso : “Você me conhece?”

²⁴² M.C.P. Cunha, op., cit., p. 30

como, por exemplo, o fato de um dos convidados tomar o café e ser surpreendido pelo gosto acre de sal, enquanto outros tinham seus trajes de montaria encharcados e, nem mesmo o padre era poupado da brincadeira, sendo recebido com água de colônia.²⁴³

No entanto, Olavo Bilac, durante o carnaval de 1894, quando se encontrava desterrado em Minas Gerais, furtou a carteira recheada de dinheiro de um rico fazendeiro local, com o intuito de “pregar uma peça” dentro do espírito de troças do entrudo. Mas, ao invés de o grande proprietário achar graça na brincadeira, ele teria ficado furioso, e sua reação não diminuiu de intensidade mesmo após todos os presentes explicarem a ele que se tratava de uma brincadeira tipicamente carnavalesca e de ter sua carteira devolvida. O raivoso fazendeiro chamou poeta de ladrão e o desafiou a um duelo. Com a ameaça de ser linchado o escritor teve que deixar Ouro Preto.²⁴⁴

A diferença de reação entre os dois relatos evidencia a distância temporal entre eles, o primeiro de 1846 e o último de fins do século XIX, e a mudança na maneira de encarar certas brincadeiras nestes dias de festa. Isto pode ser confirmado com os exemplos que Maria Clementina aponta em sua obra. A festa carnavalesca, assim como o humor, passava por um momento de transição de formas de representação.

Mas, voltemos ao Carnaval e à Quaresma. Para Priore, a *Velha* representaria a morte e seu exorcismo, contando muitas vezes para isso até mesmo com “‘autoridades’ e com o luxo das representações públicas. A serração fazia parte das festas cíclicas que envolviam o ciclo do Carnaval e da Quaresma: Entrudo, Congadas, Reisado, Cacumbis, Domingo de Ramos, Quinta-Feira de Trevas ou de Cinzas, Sábado de Aleluia, etc”.²⁴⁵ De acordo com a estudiosa, esta festa deve ser considerada um “charivari”, a despeito do silêncio em relação a Portugal e ao *charivari*, em obras como a de Jacques Le Goff e Jean-Claude Schmitt²⁴⁶. Para isso, a autora cita similaridades entre os aspectos formais da documentação portuguesa referente à “Serração da Velha” e às características estruturais do charivari europeu, como o barulho; feito com “campainhas, sinetas e instrumentos de trabalho como bacias, tachos, malhos chocalhos, misturados a assobios e gargalhadas culminando em ‘estrandos’”, e o “corte social na topologia dos organizadores e seus atores históricos”, existentes também na

²⁴³ EWBANK, Thomas. *Vida no Brasil*. op., cit., pp. 81-4

²⁴⁴ M.C.P. Cunha, op., cit., p. 56

²⁴⁵ Idem, p.p. 282-3.

²⁴⁶ LEGOFF, Jacques & SCHIMIT, Jean C. Schimit(eds.). *Le Charivari*. École Hautes Études em Scienses Sociales, Paris, 1981.

feita portuguesa. Além disso, a obra coletiva organizada pelos dois grandes historiadores europeus citada acima ressalta a não existência de uma “definição canônica para o charivari, sendo este um fenômeno que varia segundo sua forma, sua função e história numa dada sociedade”.²⁴⁷

Dessa forma, podemos entender, também, que os sons dos guizos, os apitos que chamavam a atenção para os mascarados e suas brincadeiras carnavalescas ocorridas no Brasil, durante o carnaval, consistiam em “difamação satírica”, sobretudo na “ofensa direta de um mascarado ou de um grupo deles contra alguém”, introduzidos por um “Você me conhece?” seguido de gracejos e comentários públicos sobre “aspectos escandalosos da vida alheia”, uma espécie de charivari.²⁴⁸

A relevância desses banquetes coletivos era grande, mas se isso era visto como forma do grupo comungar entre si, o caráter de luta tinha mais proeminência. Em alguns locais este se dava através de uma luta entre os sexos, com moças e rapazes atirando projéteis uns nos outros. Quando isto ocorria em cortejos que visitavam a aldeia vizinha, esta prática era chamada de “invasão”, e os participantes faziam troças e imitavam brigas que ao final eram coroadas com uma bela ceia.

Até mesmo os ‘enterros’ dos bonecos, muito difundidos no país, tomavam a forma de luta, expressa na agressividade manifestada contra o pobre Entrudo, muito maltratado; às vezes, também havia um combate entre Dona Quaresma e Entrudo. Nas herdades, durante copiosos repastos, verdadeiras contendas ocorriam entre mulheres e homens, entre comensais e servidores.²⁴⁹

Esta rivalidade também era expressa através de palavrões que faziam parte do “testamento” do Entrudo. Em alguns locais, rapazes à porta da residência de algumas jovens bradavam seus defeitos. Em outros, peças cômicas eram apresentadas, tendo como trama a luta entre o Entrudo e Dona Quaresma.

A juventude masculina era dominante nas atividades carnavalescas; os rapazes endereçavam remoques principalmente às moças, mas também a outras pessoas a quem desejassem ridicularizar. As jovens, uma vez atacadas, desenvolviam por sua vez grande atividade, respondendo com vigor e entusiasmo. Os jogos carnavalescos do Entrudo pareciam

²⁴⁷ M.Priore, op., cit., p. 294

²⁴⁸ M.C.P. Cunha, op, cit., p. 26

²⁴⁹ Idem, . 31-33

pertencer de preferência à juventude, embora toda a família fosse participante.²⁵⁰

A partir de fins do século XVIII, nas cidades maiores, as batalhas passaram a ocorrer do alto das janelas, onde as jovens e damas podiam acertar seus alvos, que eram sempre da mesma camada social.

O sueco Ruders, que escreveu suas impressões de Lisboa, onde vivera de 1798 a 1802, viu estupefato senhoras distintas jogarem bacias d'água em dois fidalgos transeuntes, nada fazendo no entanto contra os lacaios que os acompanhavam; e comentou que tal se dava porque “não os julgaram provavelmente dignos de tão fina distinção”. Criadas e servas molhavam guardas, policiais e outros passantes de sua condição; as pessoas mais pobres “ficavam por conta do rapazio das ruas, que se incumbiam de as salpicar de lama e de lhes enfarruscar a cara com serrallo ou fuligem”. Quanto aos estrangeiros, pareciam ser a vítima de todo o mundo.²⁵¹

Desse modo, sem querermos aqui enfatizar estas continuidades, é quase irresistível não ver, nas imagens destas charges, resquícios de tais batalhas, só que agora, o combate se daria entre Momo e a Tristeza. As caricaturas buscam representar, através da imagem, que durante estes dias, na capital federal, não haveria lugar para tais sentimentos.

O carnaval e Momo, seu ilustre representante, foram retratados de inúmeras maneiras pelas revistas ilustradas. As fotografias e charges representando o carnaval elegante dos *bal masqués* e das Grandes Sociedades rivalizavam com a narrativa dos jornalistas sobre os ritmos e sons dos cordões e zé-pereiras, com as interpelações em falsete pelas ruas, e as caricaturas dos máscaras avulsos.

Em uma ilustração de Kalixto, de 1912, Momo é retratado como um palhaço negro carregando em um enorme bumbo com uma mulher seminua portando trajes arlequinados. O mascarado que anuncia a imagem é o personagem que a revista criou como sendo o representante da *Fon-Fon!*, um *chauffer* que, por seus gestos, parece entusiasticamente apresentar a dupla.

²⁵⁰ Idem, pp. 31-33

²⁵¹ Idem, pp. 31-33

252

²⁵² Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912

Ao longo dos anos, a feição da festa e de Momo vão, portanto, modificando-se. Conforme a moda, o assunto em voga e as mudanças na folia, estes temas são expostos nas revistas associados aos dias de festa. Em desenhos, anedotas, versos e crônicas são exibidos o erotismo, a alegria e o prazer como sublimação dos problemas que a população carioca teimava em esquecer durante estas festividades. Existem momentos em que os articulistas afirmam que a festa é usada para desviar a atenção política da população de fatos relevantes para a nação. Em outros, chama-se a atenção para os gastos excessivos que a população fazia nestes dias. No entanto, as narrativas e ilustrações estimulavam cada vez mais o consumo nos dias de festa. Na foto abaixo, por exemplo, uma bela jovem é totalmente envolvida pelas serpentinas, um dos apetrechos usado no período para brincar e flertar com o sexo oposto.

AS SERPENTINAS

253

Esta atitude consumista associada ao carnaval é estimulada, cada vez mais, pela propaganda que associa a folia aos seus produtos e serviços. É o que veremos a seguir.

²⁵³ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1913

II.2. Carnaval e Publicidade

A vinculação entre o carnaval e a propaganda foi, desde fins do século XIX, freqüente. Parte do sucesso dos préstitos carnavalescos se devia ao fato destes propagarem temas que defendiam a abolição da escravidão ou que tratavam sobre os aspectos positivos da implementação da República. Não se vendia um produto, mas idéias de teor político. Quanto aos apetrechos para se divertir o carnaval, estes eram também propalados e vendidos desde os tempos do entrudo que perduraram até o início do século XX, como atesta um anúncio da Casa Cipriano de 1908: “Bisnagas cheias e vazias, relógios, borrachinhas para limão etc., na Rua da Quitanda, 57”.²⁵⁴

Com o intuito de acabar com o entrudo, inúmeras formas de propaganda foram utilizadas, como as que relacionavam a brincadeira com doenças como a tísica pulmonar, resfriados e até mesmo a febre amarela.²⁵⁵ Chegou-se a inventar outros apetrechos que pudessem substituir as “bisnagadas” e limões nestes dias, como “bolas de pano com borracha, para serem jogadas como peteca às costas do próximo”, anunciadas como brinquedos inofensivos.²⁵⁶ Tentaram, até mesmo, transferir o carnaval para o mês de junho, buscando com isso, por conta do frio, desestimular as brincadeiras com água.

Há ainda propagandas que associam o carnaval a doenças como a febre tifóide, alertando para o fato de que o período destas festas é propício a sua propagação. Como alerta, este anúncio feito em quatro páginas.

Na primeira, o leitor se depara com a seguinte nota publicitária:

²⁵⁴ MORAES, Eneida. *História do Carnaval Carioca*. p. 27

²⁵⁵ M.C.P. Cunha, op., cit., p. 78

²⁵⁶ Idem, p. 79

257

I.- O *micróbio do tifo*. – Eis o carnaval que se aproxima. É este o momento propício para nós...
O *micróbio da colerina*. – A obra! Guerra à Humanidade!...

O micróbio do tifo e do cólera dialogam e comemoram a chegada do carnaval, declarando guerra à Humanidade.

Na página seguinte, Arlequim pede socorro a Pierrot, pois contraiu tifo. Pierrot tenta salvá-lo, mas é acometido pelo micróbio do cólera.

²⁵⁷ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1915

II.- Arlequin- Socorro! Socorro!

Pierrot- O que tens?

Arlequin- O micróbio do tifo assaltou-me!...

Pierrot quer socorrê-lo, mas de repente é assaltado pelo micróbio da colerina que o obriga a fugir...

De repente, na próxima página, aparece um mascarado que consegue extrair a doença de Arlequin. Todos o aplaudem curiosos para saber quem é o benfeitor.

**III.- O mascarado. – Vou destruir completamente o inimigo da Humanidade!
E em poucos segundos extraí o micróbio do corpo de Arlequin. O público aplaude e quer conhecer o ignoto bemfeitor...**

Finalmente o leitor fica sabendo quem é ele: *Água de Caxambu*, representada por uma garrafa travestida de um nobre cavaleiro.

IV.- Meus senhores, eu sou a água de Caxambu e jurei destruir todos os micróbios dos intestinos e do estômago. Às ordens, rua São Pedro, n. 58.

A propaganda e as imagens não se associavam apenas às doenças epidêmicas comuns durante o verão carioca, mas também, a vendas de produtos relacionados ao carnaval, como fantasias, lança-perfumes e serpentinas.

Na propaganda abaixo, a alegria do carnaval é vinculada ao contentamento e à elegância deste Arlequim que bebe a cerveja Cascatinha.

CARNAVAL ! Alegria !

Qual é a alegria do estomago ?

E' a cerveja CASCATINHA !

258

Mas, as propagandas não eram feitas apenas com modelos que posavam para fotografias, as quais os relacionariam a algum artigo. A moda dos reclames associados a desenhos alusivos a determinados produtos teria sido introduzida, aqui, por Julião Machado. Em *A Bruxa*, de 1º. de maio de 1896, ele apresenta, em sua última página, sete

²⁵⁸ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1915

anúncios de dimensões distintas, com textos e desenhos “executados com aquela mesma elegância de traço das suas charges do resto da revista”.

Muito comum, no passado, era a página dedicada pelo caricaturista a um espetáculo teatral ou ao aparecimento de um livro de algum confrade das rodas literárias, como era feito desde as primeiras visitas de Ernesto Rossi, da Duse ou de Sara Bernhardt, a quem, fosse Agostini, Pereira Neto ou Rafael Bordalo Pinheiro, dedicavam, na oportunidade, páginas inteiras, sempre com algum retrato dos artistas, geralmente da mais bela execução. A Julião Machado, por exemplo, ficou Artur Azevedo devendo seus melhores reclamos, em alegorias ou charges que valem como excelentes retratos cômicos do comediógrafo, tal aconteceu com o lançamento da *Capital Federal* ou do *Badejo*, celebrado em ilustração a duas cores, respectivamente n’ *A Bruxa* e n’ *O Mercúrio*.²⁵⁹

Era comum que estes anúncios fossem confeccionados, nas revistas ilustradas, pelos caricaturistas responsáveis pelos desenhos da publicação. Herman Lima ressalta ainda a criação, a beleza dos desenhos e o bom gosto da composição dos que foram elaborados por Gil, K.Lixto, Raul, Julião Machado, J. Carlos, Luís Peixoto, Correia Dias e Seth. Entre 1909 e 1910, ocorreram concursos para incentivar a propaganda por meio de imagens promovidos “pelo laboratório de Daudt & Lagunila no qual foram premiados Artur Lucas, Julião, Luís Peixoto, K. Lixto, Raul, Vasco Lima e outros renomados caricaturistas do tempo”.

A propósito desses concursos, é mesmo significativo assinalar-se que os cartazes premiados, além da sua divulgação vistosa, em grandes dimensões, a cores, serviram depois para incontáveis reproduções nas revistas ilustradas, durante muitos anos.²⁶⁰

Logo abaixo, temos um exemplo de um destes anúncios elaborado por Raul Pederneiras sobre o restaurante *La Toscana*. A propaganda avisa aos foliões elegantes que os mesmos terão onde ceiar após os festejos carnavalescos. No desenho, há um apelo erótico, pois quem atende estes foliões é uma bela jovem com trajes sumários.

²⁵⁹ Herman Lima, op., cit., p. 698

²⁶⁰ Idem, p. 700

261

Na ilustração abaixo, a Casa Colombo anuncia fantasias e roupas elegantes para o carnaval destinadas a ambos os sexos, como pierrôs em cetim para homens e mulheres, sapatos em lona branca, camisas e chapéus em cetim de cores, calça em brim, flanela ou lona em cor branca importados da Inglaterra:

²⁶¹ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1915

CASA COLOMBO

AVENIDA E OUVIDOR

FANTASIAS PARA SENHORAS
RECEBEM-SE ENCOMMENDAS

ALTA NOVIDADE PARA CARNAVAL
CAMISAS AMERICAN-SPORT

262

²⁶² Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 04 de março de 1916

Em 1917, aproveitando o sucesso do samba *Pelo telefone*, os publicitários criam um jingle para anunciar a cerveja Fidalga:

O chefe da folia
Pelo telefone
Manda dizer
Que há em toda a parte
Cerveja Fidalga
Pra gente beber
Quem beber Fidalga
Tem alma sadia
Coração jovial
Fidalga é a cerveja
Que a gente deseja
Pelo carnaval!²⁶³

A associação do carnaval a determinados produtos e comportamentos será muito utilizada nestas propagandas e vale a pena analisar alguns deles um pouco mais de perto.

II.3. Carnaval e Comportamento Social

Se outrora a “molhaçada” do entrudo incomodava alguns segmentos sociais, os excessos gerados pelo clima de festa sempre trariam à tona discussões a respeito de determinados comportamentos relacionados ao carnaval. A bebida é um deles, se bem que, segundo Luiz Edmundo, o excessivo consumo de álcool entre vários intelectuais do período era comum, tolerado e, algumas vezes, até mesmo, incentivado. Ele descreve toda a geração de humoristas como grandes bebedores, mas alerta que tal atitude não era ainda malvista no início do século XX. Condescendentemente, segundo ele, os que extrapolavam com o álcool eram simpaticamente chamados de boêmios, e os que conseguiam se controlar um pouco mais eram intitulados como meio boêmios. Tal descrição na verdade, não corresponde totalmente à realidade, já que no período de “regeneração” da cidade, há uma intensa campanha que busca eliminar dos espaços públicos esmoleres, prostitutas e ébrios. Tal política e mudanças acabariam também se estendendo, posteriormente, aos homens de letras da capital federal, e a simpatia com que a sociedade via a atitude de certos intelectuais boêmios vai dando lugar à transformações que se refletirão em uma clivagem dentro do grupo de intelectuais de então: de um lado surge a camada dos “vencedores”, “o

²⁶³ MOURA, R. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. p. 80 e 83.

filão letrado que se solda aos grupos arrivistas da sociedade e da política, desfrutando a partir de então de enorme sucesso e prestígio pessoal” ; e de outro a dos “derrotados” ou “ratés”, que seriam marginalizados e optariam por uma resistência com relação à nova ordem. Dentro desse último grupo, Sevcenko insere o dos “boêmios” , que viam com “horror e náusea” à “vitória do materialismo e do individualismo”. Tais sentimentos estimulavam ainda mais o consumo do álcool, que associado à uma vida desregrada trariam à muitos como consequência, a tísica e a miséria.²⁶⁴

Desta forma, com o passar dos anos, o consumo exagerado de álcool nos dias de folia passa a ser ilustrado, cada vez mais, nas revistas, às vezes de forma bem humorada, em outras, com o intuito de ironizar e criticar tais excessos.

265

- Que é isso, patrão!?

- Não é nada, não, Francisco. Não diga nada à senhora, para não assustá-la e, ao meio dia bata aí, a porta, para me acordar.

²⁶⁴ Sevcenko, op., cit., p. 103-107

²⁶⁵ Careta, Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1920

Na charge acima, J. Carlos nos mostra que este tipo de problema não era comum apenas entre a população mais pobre da cidade. Esta imagem, bem humorada, do folião que cai bêbado em frente a sua casa e é descoberto pelo empregado, foi muitas vezes contraposta por outra, demonstrando que a embriaguez levava freqüentemente a uma subversão da ordem, a um estímulo para a imoralidade e aos “maus costumes”, como na ilustração abaixo sobre o final dos bailes:

266

O final destes eventos é ilustrado neste desenho como uma total desordem, onde um emaranhado de foliões bêbados e inconscientes, incapazes de ter noção de seus próprios atos, se enroscam e caem uns sobre os outros. Mulheres e homens, todos embriagados e sem nenhum tipo de pudor ou etiqueta, parecia ser algo que tinha se tornado comum em

²⁶⁶ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1914

meados da década de dez, ao menos nas representações que ilustravam os fins dos bailes ou do carnaval, na quarta-feira de cinzas.

Tais ilustrações retratariam as diferentes formas e maneiras com que o carnaval foi visto ou brincado em diferentes anos.

As ruas do Rio de Janeiro neste período eram povoadas, em fins do século XIX e início do XX, por diabinhos, pai João, caveiras (representando a morte), o Dr. Burro, o padre, o velho, os clóvis ou palhaços, por morcegos e índios. Muitas destas fantasias eram encenadas pelos que a vestiam. Assim, era possível ver “burros” palestrando aos urros pelas ruas com os livros debaixo dos braços, os diabinhos a açoitarem com seus rabos os transeuntes, o índio a apitar e mirar com seu arco e flecha algum folião. Recorda um cronista da *Fon-Fon*, em 1911, estas antigas fantasias:

Passa um burro, arrastando os pés, sacudindo a cabeça, enfronhado em uma velha casaca preta e umas calças pardas de tecido de saco. O burro é uma das expressões mais grotescas do nosso mascarado avulso. De burro só tem a máscara e por uma esquisita compreensão fantasista, a de vestir sempre casaca e calça de tecido de saco. Não fala *f* uns relincham, outros sacodem apenas a cabeça.

A morte ou a caveira, também faz parte do nosso grupo de máscaras avulsos. Uma camisola de metim preto, uma máscara de caveira, uma cruz de pau e uma sineta.; aí está completa a fantasia fúnebre.

É o terror da criança e das pretas velhas. Também não fala. Eleva ao alto a pequena cruz de pau, faz tilintar a campainha e passa correndo.

Bela fantasia, hein?

Vem o morcego, depois. Todo negro, feio, abrindo o metim negro das asas. Igualmente não fala. É como os outros, apenas simbólico. E para a felicidade nossa os nossos máscaras avulsos não falam; todo o seu gozo e toda a sua fantasia, resumem-se apenas numa exibição muda. E não é pouco.²⁶⁷

Em sua descrição, o articulista, com um teor preconceituoso, diz que os máscaras avulsos não falavam. E não deviam falar mesmo, já que suas atitudes deveriam estar de acordo com seus trajes. Como um burro poderia falar? Ou a morte, o morcego e o diabo? Estas fantasias dialogavam com os transeuntes de outra forma, através de gestos, de atitudes e brincadeiras típicas de cada uma delas e que eram previsíveis para os brincantes. O carnaval era como um grande teatro popular, onde cada mascarado agia de acordo com sua fantasia e seus gestos deveriam ser vistos com bom humor pois, em geral, a

²⁶⁷ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1911

comunidade associava os personagens a algumas figuras políticas ou populares. O intuito do carnaval de fins do século XIX e início do XX, não era ainda o de ser elegante, como veremos após a reforma urbana, mas sim, engraçado e prazeroso.

Dentre as inúmeras fantasias, a que mais atraía o público era a de diabo, de “máscara horrenda, com lagartos e cascavéis saindo pela boca, olho em bugalho e unhas de gavião”.²⁶⁸ Em fúria, vários destes “Belzebus e Lucíferes descaudados” penetravam nas igrejas que se encontravam abertas e, aos saltos e berros, corriam atrás dos sacristãos. Tais atos não agradavam muito aos representantes da igreja, que acabavam tolerando tais brincadeiras até a fantasia de diabo ser proibida pela chefatura de polícia.²⁶⁹

²⁶⁸ Luiz Edmundo, op., cit., p. 786-7

²⁶⁹ Idem, p. 787-8

270

²⁷⁰ Apud, Herman Lima, op., cit., p. 5

Depois dos diabos, as fantasias de dominós eram as preferidas dos carnavalescos. Em geral, eram confeccionadas em veludo, chita, cretone ou metim. Sua atração se devia, principalmente, porque o traje, com capuz, gola, grandes mangas e máscara, não permitia, aos transeuntes e brincantes, saber a identidade de quem estava por trás do traje. Os trotes e interpelações nas ruas eram, geralmente, pregados por dominós que se escondiam sob estes trajes e com a voz de falsete, no famoso “Você me conhece?” Intrigar os passantes e outros foliões com injúrias ou insinuações era uma das brincadeiras mais praticadas durante estes dias. Ou, ainda, flertar com alguém do mesmo sexo, em geral masculino, para depois revelar ao carnavalesco com quem ele tinha dançado. Eram inúmeros os trotes aplicados por estes dominós pelas ruas e bailes da cidade.

Havia, também, os exímios dançarinos que conheciam os passos da chula ou do miudinho. Estes optavam pelas fantasias de “velho” ou de “princez”. Evocando de forma grotesca um nobre setecentista, o folião vestia:

sapatarraz de verniz com longuíssimas fivelas, calções apertados, em cetim, casaca preta de alamares, destacando sobre a véstia gema de ovo ou bofe de renda. Na mão esquerda, bengala; na direita, luneta. Sobre os ombros uma cabeçorra de papelão, enorme, mostrando face escanhoadada e um rabicho, com laço *Catongan*, atirado negligentemente para as costas.²⁷¹

Cantando os seguintes versos, o povo acompanhava as peripécias rítmicas do carnavalesco, e o incitava a dançar.

Ó raio, Ó sol, suspende a lua
Bravos ao velho que está na rua !²⁷²

Se houvesse um “princez” próximo a ele, então eles bailavam juntos, seguindo apenas o ritmo dado pelo compassar das palmas que os assistentes batiam animadamente. O “velho” também dançava sozinho, remexendo com habilidade os pés e pernas, mantendo sempre o busto ereto.

É um exercício diabólico em que os pés ora resvalam, ora se entrecruzam, movimento agitado de pernas que se juntam e que se afastam, não raro caindo em desfalecimentos procurados para fazer tombar o corpo, que deve estar sempre no seu prumo majestoso e

²⁷¹ Luiz Edmundo, op., cit., p. 789-90

²⁷² Idem, p. 789-90

senhoril. Nesse jogo de membros inferiores, o velho está fazendo, com o bico do pé, no lagar onde dança, figuras espantosas, que a gentinha da rua conhece e explica: linhas, letras, nomes, desenhos:

- Gostei do Jota !

- Roda de carro! Bonito!

- Velho, traça a letra K !

Difícil. A letra K e a letra R são as mais difíceis de fazer nesse bailado singular. O velho, porém, executa-as. A multidão, posta em círculo, aplaude e continua pedindo.

- Corta-jaca !

- Basta! Provou! É "cuéra"!²⁷³

Mas, pelas regras da coreografia carnavalesca, quem deveria provocar o “velho” para a dança era o “princez”, pois na exibição há uma espécie de duelo rítmico e corporal através da dança, cada qual tentando mostrar mais habilidade e destreza.

Outra fantasia que fazia grande sucesso era a de bebê chorão. Homens trajando macacões de criança, fraldas borradas com tinta verde ou com tonalidades achocolatadas, imitando as fezes do nenê, saíam às ruas a soprar gaitas, com bonecas e mamadeiras debaixo do braço. Havia os que se fantasiavam de “esqueleto”, simulando a morte, chamando a atenção com campainhas, mostrando cruzes e mexendo com as pessoas. “Veze vêm-se trios impressionantes como este: um “padre” levando ao braço direito, dependurada, a “morte” e no esquerdo o “diabo”. O povo assanhado ri. Aplauze. Acha no caso uma enormíssima graça”.²⁷⁴

De repente, uma orquestra com sua toada conhecida se aproxima. Ela anunciava os morcegos que saíam a voar com as asas abertas atrás da meninada, embalados pelos versos:

O morcego bateu asas
Mas não pode avoá...
Quem não tem prazer na vida
Não diverte o carnava²⁷⁵

Outros saíam de “urso”, que sempre iam puxados por uma corrente, pois eles não podiam andar em liberdade pelas ruas. “Vão eles, assim, puxados pelos domadores, que os fazem dançar e recebem pelas desajeitadas coreografias, níqueis e tostões. Como se diverte

²⁷³ Idem, p. 790-1

²⁷⁴ Idem, p. 791

²⁷⁵ SETTE, Mário. *Maxambombas e maracatus*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Casa do Estudante Brasileiro, 1958. Disponível em: <http://www.jangadabrasil.com.br> Acessado em 16 de novembro de 2007. Apesar de Mário Sette ser natural de Recife, suas referências são importantes, porque tais costumes carnavalescos eram similares entre as principais capitais do Brasil .

a patuléia com tudo isso!”²⁷⁶, conta-nos Luiz Edmundo em suas memórias sobre a festa carioca.

Em 1915, durante a guerra, a alusão à dança do urso é utilizada para simbolizar a Rússia e seus inimigos.

277

Os que não possuíam dinheiro para comprar máscaras, fantasiavam-se de "sujo" ou de "pai João". “Um pouco de graxa na cara, um paletó virado pelo avesso, uma vassoura velha debaixo do braço, e está pronta a fantasia”.²⁷⁸

Nosso carnaval de fins do século XIX e início do XX tinha, portanto, muito de teatralidade e interatividade entre os brincantes, a escolha das fantasias e os transeuntes. Muito similar ao carnaval descrito por Burke, que relata como nestes dias, nas praças centrais, se estabelecia certa distinção entre os atores e expectadores da festa, onde “reis ou abades do desgoverno” representados principalmente por jovens da elite, improvisavam brincadeiras.²⁷⁹ Nestes carnavais, também ocorriam desfiles com carros alegóricos que carregavam pessoas, fantasias de gigantes, deusas ou diabos. Os atores encenavam os mais variados tipos sociais.

Pelas ruas do Rio de Janeiro, até o fim da década de dez do século XX, os mascarados brincavam embalados por canções que eram compostas para a ocasião, ou em versos adaptados em melodias já amplamente conhecidas pelo público. Tais fantasias passariam a incomodar nas últimas décadas do século XIX e seriam associadas às

²⁷⁶ Luiz Edmundo, op., cit., p. 793-4

²⁷⁷ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1915

²⁷⁸ Luiz Edmundo, op., cit., op., cit., p. 793-4

²⁷⁹ Idem, pp. 207-8

campanhas contra o entrudo, pois também eram identificadas ao passado imperial e vistas como sinônimo de atraso.

Na verdade, segundo Ferreira, a presença de mascarados pelas ruas da cidade só se daria após a implementação dos bailes à fantasia, que passam a ocorrer por volta de 1850. Antes de ir para os bailes, ainda na década de 50, alguns foliões saíam fantasiados pelas ruas, agora iluminadas a gás, permitindo assim um novo tipo de ocupação destes lugares, antes vistos como um espaço notívago de pessoas sem escrúpulos, de negros escravos, pobres e prostitutas. Passa-se a buscar inspiração nos carnavais de Nice e Veneza. Muitas dessas fantasias passam a ter como modelo os personagens da *comédia dell'arte*, representações teatrais feitas nas ruas e praças, implementadas na Itália ainda no século XVI e que tinham como grande recurso a utilização da ironia e do humor. Ridicularizando personalidades da comunidade através do improviso, utilizavam-se de música, dança, acrobacias, diálogos e a mímica. Dentre os personagens deste teatro, os que inspiraram as fantasias de nossos foliões foram principalmente o pierrô, o arlequim e a colombina. Estes personagens eram os mais utilizados nas capas do caderno especial de carnaval elaborado por Kalixto na *Fon-Fon!*

Neste desenho, Colombina é beijada sôfrega e apaixonadamente por Pierrot. Aliás, quando são inseridas, nas capas, cenas apaixonadas, mas eróticas, como todas as que Kalixto elaborou para ilustrar a capa desta revista, o artista sempre faz alusão a estes dois personagens. No entanto, quando o conteúdo é de apelo abertamente sexual, as cenas

²⁸⁰ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1911

desenhadas fazem em geral referência ao Arlequim, como no desenho abaixo:

281

Ansiando, portanto, por um carnaval mais civilizado, passa a se divulgar, como modelo ideal para os foliões, fantasias de inspiração européia. Para Luiz Edmundo, os pierrôs era uma das fantasias prediletas do público. Contudo, em sua visão, nossos pierrôs eram tristes,

²⁸¹ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1911

descolombinados e esquivos, as caras cor de lua, à custa de polvilho e alvaiade; os palhaços são todos melancólicos; os *tonnys* capazes de fazer chorar o próprio Momo, com cartolinhas fincadas nos crânios lisos por carapuças feitas de meias de senhora, *clowns* fúnebres que vão se mirar nos cristais das vitrines das lojas, a dizer para os companheiros, ainda mais envergonhados do que eles :-Como estamos horríveis!²⁸²

Fica visível que o carnaval de outrora era muito diferente do que o que conhecemos hoje e que nos identifica como o “país do carnaval”. Cabe ressaltar que as festividades carnavalescas ocorridas durante o século XIX eram muito diversificadas, assim como os gêneros musicais que as acompanhavam. Não apenas se jogava o entrudo, mas também, a partir de meados do século XIX, tinham os desfiles das sociedades carnavalescas, os bumbos dos zé-pereiras, os cucumbis e os mascarados com voz de falsete interpelando as pessoas com o famoso “Você me conhece?”, fazendo troças. Em fins do século XIX e início do XX, as manifestações carnavalescas se tornariam ainda mais diversificadas, com o aparecimento dos cordões, dos ranchos, dos banhos de mar a fantasia, das batalhas de confete e serpentina que se davam entre os foliões no interior do recinto dos bailes e nas ruas, promovidas muitas vezes pela própria imprensa. Ainda, no início do século XX, incentivados por Figueiredo Pimentel, estas batalhas passam, também, a acontecer do alto dos automóveis, através dos corsos. Na ilustração abaixo, observamos graciosas moças, sob uma “chuva” de serpentinas e rodeadas de mulheres elegantes e de homens fantasiados de pierrôs, denotando a imagem de requinte que se queria imprimir à folia:

²⁸² Luiz Edmundo, op., cit., p. 792

283

Tal diversidade, segundo Maria Clementina P. da Cunha, gerava certa tensão, sobretudo

²⁸³ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1922

porque os defensores do carnaval “civilizado” das Grandes Sociedades, e do mesmo modo as autoridades da política, a viam com maus olhos. Se o debate se iniciou já na década de 1850, com a fundação da primeira das Grandes Sociedades carnavalescas, na década de 1880 ele se tornou agudo e inflamado. Não se tratava apenas, para cronistas, literatos e foliões empenhados em instituir o “verdadeiro” carnaval (aquele dos préstitos à moda “veneziana” ou dos *bal masqués* elegantes), de exterminar limões-de-cheiro e bisnagas. Queriam levar junto para o passado as troças, os mascarados que se compraziam em atormentar os passantes e a vizinhança, os desfiles de negros que cantavam em estranhas línguas africanas- todo um rol de práticas que julgavam indignas de freqüentar as ruas, mesmo em dias em que alegria e permissividade pareciam andar juntas.²⁸⁴

Diante deste raciocínio, da existência de agressões e de atitudes agressivas dentro de certas festas populares, podemos compreender o ataque às cartolas, que ocorriam ainda em fins do século XIX, quando estas ainda simbolizavam status e elegância. Tais adereços, símbolos de distinção, eram alvejados como uma espécie de punição, fazendo com que esta “guerra” simbolizasse o que Bakhtin afirma como o fim de um mundo ou de um reinado para que outro possa nascer. Tais atitudes também nos remetem aos episódios narrados por Bakhtin sobre as “núpcias de mitene”, onde eram comuns que durante o casamento “se dessem *murros* de brincadeira”, e quem os recebia não podia revidá-los, pois tais atos faziam parte da tradição. Utilizando-se deste estratagema, Rabelais narra que na residência do senhor de Basché, sempre que se aproximava um chicaneiro, iniciavam um casamento fictício com o intuito de não apenas esmurrar o pobre coitado, mas de dar-lhe uma grande surra em meio a grandes gargalhadas, sem que este pudesse reagir. Este ato é o que Bakhtin chama de “carnaval no carnaval”, ou seja, carnavalizar um costume carnavalesco com o intuito de pregar uma peça no chicaneiro.

Tal costume, o da permissão de esmurrar durante as núpcias, é uma espécie de rito carnavalesco relacionado à fecundidade, à virilidade e ao tempo. “O rito atribui o direito de gozar de certa liberdade, de empregar certa familiaridade, o de violar regras habituais da vida em sociedade.”²⁸⁵

A descrição da “guerra de cartolas” rememorada por um articulista da revista *Fon-Fon!* dá-nos uma idéia de tais eventos no período destas festas:

²⁸⁴ M.C.P. Cunha, op., cit., p. 25

²⁸⁵ Bakhtin, op., cit., p. 174

Era ali, naquela junção estreita de Gonçalves Dias e Ouvidor. A rapaziada escolar barulhenta e engraçada fazia do velho Café do Rio o seu reduto inexpugnável. A passagem por aquele trecho tinha aventuras mais terríveis e perigosas do que as que infelicitaram a viagem do sábio Lador às perigosas regiões do Tibet.

A cartola, nos três dias de carnaval, era obrigada a não sair à rua e se saísse...

Podia atravessar incólume parte da rua do Ouvidor, por exemplo, de Primeiro de Março à Gonçalves Dias e nesse percurso apenas perseguiam-na aos gritos insediosos de:

- Olha a *jaca*.

- Abaixo a *jaca*.

E mais nada. Mas, em chegando aquela junção estreita de Gonçalves Dias e Ouvidor, já se sabia, a pobre da cartola tinha... os pêlos contados.

Primeiro eram os gritos:

- Abaixo a *jaca*.

O encartolado sorria amarelo, apressava o passo.

- Olha a *jaca*.

O meliante cerrava o sobrolho, fazia uma cara de poucos amigos e tentava seguir.

Era pior. A vaia redobrava: avançava a primeira bengala, a cartola vacilava: caia-lhe em cima a segunda bengalada, ela *fazia beijo*, entortava-se, amarrotava-se e o rolo fechava.

O meliante tinha de retirar-se sem cartola, furioso, descompondo, possesso, enquanto a cartola, completamente estragada, voava aos boléos pelos ares[...]²⁸⁶

²⁸⁶ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1911.

²⁸⁷ Este mapa da cidade é de 1914, quando a guerra às cartolas já haviam desaparecido na cidade do Rio de Janeiro. Somente utilizamos ele porque consideramos que sua representação gráfica da cidade estava bem visível e, portanto, daria uma clara idéia ao leitor do trajeto deste folguedo. É importante ressaltar, no entanto, que a Avenida Central(inaugurada em 1904) não existia quando estas guerras ocorriam em fins do século XIX e início do XX. Disponível em: <http://www.brazilbrazil.com/m/map1914sg.jpg>. Acessado em 04 de junho de 2007. Traçado inserido pela autora.

Tal como o chicaneiro, o flagelo a que é submetido o portador da cartola é ambivalente, pois é alegre, começando e terminando em meio a risadas.

Maria Clementina relata que tais brincadeiras provocavam vários incidentes que, muitas vezes, exigia a intervenção da polícia. Ela relata que em 1887 o chefe de polícia e seus delegados, depois de anunciarem que sairiam com suas cartolas, desafiando os foliões, com o intuito de demonstrarem que após a proibição tais práticas não existiriam no carnaval, acabaram desmoralizados, pois suas ordens foram ignoradas e eles foram alvos de vários projéteis.

A desobediência com relação a tais proibições já era usual no período dos festejos carnavalescos, como podemos perceber pela caricatura de Agostini, datada de 1883:

S.Ex. o Chefe de Polícia compreendeu que o seu famoso edital proibindo o entrudo, foi considerado pelo povo como uma simples cartola e...tratado com todo o desrespeito e devida desconsideração.

Nesta caricatura, o chefe de polícia e seus comandados são retratados como sendo os alvos de inúmeros limões de cera e de seringas, após o lançamento do edital proibindo o entrudo que, segundo o desenhista, foi “considerado pelo povo como uma simples cartola e...tratado com todo o desrespeito e devida desconsideração”.²⁸⁸

Aliás, o chefe da polícia é uma das autoridades mais criticadas e satirizadas durante o carnaval do Rio de Janeiro deste período. Talvez pela tentativa de tornar sério algo que em sua origem é alegre e brincalhão.

A intervenção das autoridades na festa era uma constante, principalmente no início do século XX, quando a cidade se remodela e se regenera. Juntamente com este movimento, alia-se um desejo de extirpar, das ruas da cidade, todos os foliões que insistiam em portar fantasias que lembravam nosso passado colonial, bem como hábitos vistos, agora, como grotescos ou símbolos bárbaros ou selvagens. Serão destes interditos que trataremos a seguir.

II.4. Tentando Regrar o Carnaval

Em 1908, o então chefe da polícia da capital federal, o Sr. Alfredo Pinto, proibiu que os carnavalescos se vestissem de índio. Tal atitude foi aprovada por parte da imprensa como podemos perceber pelo tom pejorativo com que o articulista se refere a esta fantasia:

Dr. Alfredo entendeu de impedir a incorporação de indivíduos fantasiados de índios e, como tal, adornados, de modo híbrido e temeroso, com bichos vivos da nossa fauna, por julgar que tais fantasias, não se adaptavam ao gênero e caráter especial do festejo e se tornam prejudiciais aos nossos justos foros de cidade moderna, cabeça de país culto.

Teve razão para isso?

Não a teve?

Não vem ao caso nem está nos moldes do *Fon-Fon* discutir a tese, mas, o que é verdade é que, se não depunha absolutamente contra nosso adiantamento e se no carnaval as mais esquisitas e aberrativas criações da imaginação podem e devem ser permitidas, contudo aquela espécie de fantasia era interpretada e realizada de certo modo boçal, como boçais de africanismos são já, por si, os intitulados sambadores *cordões* carnavalescos, desde a calamidade dos títulos com que se batizam a sem graça e estupidez da maioria das figuras, das estropiações dos cantos inexpressivos e, principalmente, às asneiras e desenxabimentos dos

²⁸⁸ Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, Ano 8, n. 332, 1883.

versos detestáveis quer como rima e metro, quer como expressão significativa[...] (DOMINÓ AZUL)²⁸⁹

Uma charge da revista *Careta* denota o quanto a fantasia era vista de forma negativa, mas também alude para a forma autoritária como ela foi proibida, pois na imagem o “elegante” pierrô chuta um índio, expulsando-o da festa:

290

²⁸⁹ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1908

²⁹⁰ Careta, Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1909

A associação dos “índios” aos cordões é porque, além de ambos serem malvistas e associados ao atraso, as fantasias que retratavam os caboclos ou indígenas era obrigatória nestes grupos, juntamente com a figura dos reis do Diabo que, segundo Mariza Lira, simbolizaria os vice-reis d. João VI e a Diabolina ou rainha-mãe, d. Maria I a Louca. O princê representaria o príncipe herdeiro, d. Pedro I, as princesas e os fidalgos; enquanto o Velho referir-se-ia aos conselheiros da Corte. Nesta composição, vinham em seguida “os diabinhos, os esbirros com espada a espancar o povo”;

os morcegos, o fisco sugando o povo através dos impostos; os pretos, simbolizando os nacionais; os meirinhos, funcionários da Justiça. Havia ainda o Xexé, empunhando um facão de duplo significado (símbolo erótico) e o magistrado, o juiz que lavrava as sentenças; a morte com o alfanje ameaçador, lembrando a força implantada no Brasil, terminando o cordão com um conjunto fantasiado diversamente: colonos, imigrantes, o povo, enfim. Na frente, abrindo o cortejo, vinham os caboclos com suas danças características, seguidos do rei e do séqüito da Corte, que em dado momento iniciavam uma luta simulada, na qual os componentes desenvolviam passos e danças originais.²⁹¹

Ainda a respeito dos “índios”, há uma excelente descrição de Luiz Edmundo:

²⁹¹ LIRA, Marisa. *Calendário folclórico do Distrito Federal*. Apud. Raquel Soihet, op., cit., p.73

²⁹² Rei dos Diabos, apud Luiz Edmundo, op., cit., p. 783

À frente, os clássicos índios das velhas folganças coloniais, aquele gentio fantasioso que figurava nas praças de curro, por ocasião das festas chamadas *allegorias*, metido em vastos cocares de penas longas e coloridas, muito altos e garridos, emoldurando rostos cor de canela, pintados a urucum, com os seus brincos de metal, os seus colares de vidrilho; na boca, sempre, um infalível apito de barro por onde silvam, aos pulos, mostrando, atravessado nas costas, um repugnante lagarto seco, uma serpente ou uma pele dura de jacaré. Nas mãos, tacape, aljava ou um arco de guerra. Seguindo esses selvagens de deus Momo, que dançam como se dançava na selva pré-cabraliana, o estandarte do "cordão", sempre cortado em ótima seda, com franjas e borlas pesadas de ouro.²⁹³

Tal proibição estava não apenas relacionada ao que a figura do índio representava naquele momento para a elite brasileira, mas também porque, muitas vezes, eram estes que ficavam ao lado do estandarte do cordão, para protegê-lo de um possível ataque de um cordão rival. Este tipo de agremiação carnavalesca era extremamente malvisto porque, além de ser composto por foliões das camadas subalternas, possuía como sócios, capoeiras, que eram os escolhidos para o encargo de proteger o estandarte, o maior símbolo identitário da comunidade e do grupo. A passagem da agremiação era o ponto mais importante do desfile do cordão e quando homenageada pelo “comércio de bairro ou pelos jornais que visitavam com frequência, recebia guirlandas de flores” que eram colocadas no estandarte ou “pano”, como também era chamado. Se ganhava um prêmio, então o usava para confeccionar outro estandarte, maior e mais luxuoso.²⁹⁴ Não é por acaso, portanto, que as pessoas escolhidas para defender estes “panos” fossem, em geral, exímios capoeiras que, às vezes, usavam, além das navalhas, adereços da fantasia em suas lutas para proteger o estandarte do ataque de uma comunidade adversária. A vinculação dos cordões aos capoeiras era tão estreita que a própria denominação seria um termo empregado entre as maltas de capoeira e serviria para designar suas “correrias”.²⁹⁵ “O termo possuía também outras acepções interessantes dicionarizadas no período: formação militar utilizada na Guerra do Paraguai e forma de dançar em fila em situações festivas - ambas adequadas ao uso dos membros de maltas”.²⁹⁶

²⁹³ Luiz Edmundo, op., cit., p. 818-819

²⁹⁴ Maria C.P. Cunha. “Vários Zés, um Sobrenome: As Muitas Faces do Senhor Pereira no Carnaval Carioca da Virada do Século”, op., cit., p. 400-1

²⁹⁵ Informação de Carlos Eugênio Soares, apud, Maria C.P.Cunha. “Vários Zés, um Sobrenome: As Muitas Faces do Senhor Pereira no Carnaval Carioca da Virada do Século”, op., cit., p.415

²⁹⁶ Idem, p. 415

Há um outro motivo para esta proibição, evidenciado na revista *Careta* através de fotografias no carnaval de 1911. Em 1910, por iniciativa do ministro Rodolfo Miranda, foi criado o SPI (Serviço de Proteção ao Índigena) sob a orientação de Cândido Rondon. Algumas regiões do Brasil passam a ser demarcadas como divisas de territórios indígenas. As fotografias abaixo ilustram caboclos que foram catequizados por Miranda e flagrados nas ruas durante o carnaval. Um deles portando um cocar e uma batina, onde se vê estampada uma cruz, reforça a política do governo de assimilação destes nativos.

297

A foto abaixo, de 1912, mostra um duelo entre dois índios também catequizados. Busca-se, com a proibição do uso destas fantasias e com esta nova política, modificar os hábitos e vestimentas dos nativos:

²⁹⁷ *Careta*, Rio de Janeiro, 04 de março de 1911

298

Apesar deste interdito (o de proibir o uso da fantasia de índio) vir ao encontro do anseio de muitos dos que compunham a elite letrada do Rio de Janeiro, vemos que por conta desta atitude o chefe da polícia será alvejado com caricaturas cheias de humor satírico:

299

²⁹⁸ Careta, Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 1912

Neste desenho de Kalixto vemos o próprio chefe da polícia trajando uma típica fantasia de índio: uma cobra na mão e um lagarto nas costas e soprando ativamente o apito de barro.

Ainda satirizando estas ordens, logo abaixo, vislumbramos uma charge onde um negro acompanha ao violão versos de uma composição que ironizam as atitudes do Sr. Alfredo Pinto, o chefe de polícia do Rio de Janeiro. A ilustração indica que a letra deve ser acompanhada pela melodia de uma música muito cantada nos antigos carnavais e que, em geral, acompanhava ainda os “velhos” em suas apresentações pelas ruas da cidade. Estes versos adaptados da canção *Ó Raio, Ó Sol*, amplamente conhecida da população, devem ter sido muito ouvidos e cantarolados naquele carnaval. A charge denota que o edital do chefe de polícia, provavelmente, não foi levado muito a sério pela população, pois, apesar de a lei indicar pela letra dos versos que “o índio cai e o Pinto fica”, o poeta afirma que nesta terra as leis não são muito respeitadas, “o índio fica e o Pinto sai”. Ao final, a charge evidencia que o que incomodava não era a fantasia e sim quem a portava e sua condição sócio-econômica, já que ela aponta a questão de que se o traje for elegante, confeccionado por materiais caros, então seu uso é permitido. E o mais interessante é que isto tudo é dito através da boca de um negro pobre, acompanhado dos acordes do violão, instrumento visto como símbolo de vadiagem :

²⁹⁹ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1909

A lei indica
Que o índio cai
O Pinto fica
E o índio sai
Ó terra rica
Que em leis se esvai,
O índio fica
E o Pinto sai
Ordens em bica!
Cantai! Cantai!
Pinto que fica
Índio que sai
Só de pelica
De luvas vai
Índio que fica
Pinto que sai
Fica ou não fica
Sai ou não sai
De roupa rica
Índio pintai³⁰⁰

Nesta outra charge, também de Kalixto, intitulada *Cordão Fúnebre*, o caricaturista insinua que as atitudes do prefeito do Rio de Janeiro, Francisco Marcelino de Souza Aguiar, e do chefe de polícia, Alfredo Pinto Vieira, um ano antes destas proibições, já reprimiam as manifestações carnavalescas, principalmente cordões. Tais atitudes acabariam por enterrar o carnaval.

³⁰⁰ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1909

Lá vai o prefeito Aguiar
 Vai lá o Pinto policial,
 Lá vão os dois enterrar
 O pobre do carnaval!

A proibição a certas fantasias e mascarados passa a ser uma constante nos carnavais seguintes, onde os principais alvos seriam as de diabo e de padre. Segundo nos conta um jornalista que assina como DIP, o diabinho era uma espécie de entidade carnavalesca. O articulista lembra que em 1867, ainda muito pequeno, eram apenas os garotinhos que vestiam tal fantasia.

A ganga ou o metim de cor vermelha eram os tecidos próprios da sua fantasia , que se lhes ajustava aos corpitos, modelando-os; e dentre pernas, partindo da região do sacro, saia-lhes o rabo comprido , em forma de uma enorme lingüiça, com que faziam ameaças e esgares, ora torcendo-o em luneta ou à maneira de rosca para o meneio das miradas cômicas, a assestá-lo de encontro ao olho da máscara feia, ou revoltando-o no ar para lhes dar jeito de açoites e fazer correr negrinhas e pequerruchos acunhados aos nos portais das casas, donde saraivavam estalos.

Grande sarilho e correria quando surgiam os diabretes , ou diabinhos! A petizada partia aos gritos, e de longe acenava-lhes com caretas e gestos de vaías, e eles aos saltos, trejeitando o corpo , a roncar e guinchar rrrrr!

³⁰¹ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1908

Rorrrr! Como urros furiosos, de meterem medo, distribuíam rabadas a torto e a direito. A pancada, porém, quando pancada havia, era inofensiva, porque os rabos estavam cheios de algodão ou de estopa desfiada.

Com o passar do tempo, os diabinhos passam a ser diabões, no sentido de que quem agora trajava estas vestes eram homens adultos que cercavam alguns mascarados, e aos gritos da música *Ó Raio, Ó Sol*, faziam dançar o velho pelas ruas. Em pouco tempo a fantasia, segundo o articulista, passou a servir a outros propósitos:

Em pouco tempo o diabinho era um demônio de máscara, de que se fugia. As caudas, que eles traziam cheias de algodão, transformaram-se em armas, revestindo calabres, ou cheias de areia, e mais tarde cheias de pontas de prego![...]

As máscaras feias, borradas a cores vivas, também se transformaram-passaram a caratonhas, cada qual mais terrível e arreganhada.[...]

Não houve capoeira, moleque de mãos bofes, rebotalho de bodegas e cortiços, que se não fantasiasse de diabinho para exercer suas façanhas cruéis. Alguns, no exagero bruto de suas imaginações de bárbaro, complicavam os trajes, adicionavam-lhe outras cores, outros objetos, outros ornamentos: tais como manteos, capuzes, tridentes, bastões, etc...E davam-se o título de rei dos diabos, diabo-mor, ou rei dos reis do inferno...Armavam-se de porta-voz, colossal não como porta-voz, mas como meio de se fazerem temidos pela superioridade das armas. As máscaras passaram a ser horrendamente estúpidas, algumas mediam um metro, metro e pouco de tamanho! E eram adornadas com cobras, lagartos, sapos, corujas. Pesavam tanto que lhes era difícil trazê-las por alguns minutos sobre o rosto, carregavam-na às costas, ou aos ombros!

Era então que se lhes percebiam as visagens duras, más, de assassinos amadores, negralhões e mulatos de maltas, gentilha de eleições que a polícia protegia, embrutecidos dos vícios, e hóspedes de calabouços. Uma horda de bandidos, donde saíram mais tarde os célebres cordões, que se digladiavam a navalha e a revólver. E tantos e tais crimes praticavam esses foliões da sangueira, navalhistas e tombos-certo, que a polícia teve a necessidade de proibir a fantasia de diabinho a quem fosse maior de 12 anos. (Dip)³⁰²

A narrativa possui um tom preconceituoso com relação a quem portava tal fantasia, como os “negralhões”, “mulatos de malta”, com máscaras “horrendamente estúpidas”, carregando às costas “cobras, lagartos, sapos, corujas”, os quais tinham em seus rostos um semblante de gente ruim, de “assassinos” e bandidos. A tonalidade pejorativa se mantém nestes textos quando os mesmos se referem aos cordões, de onde tais “bandidos” saíam e se digladiariam pelas ruas com navalhas e revólveres.

³⁰² Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1911

Por conta deste tipo de fantasia causar certa insegurança e temor, uma ampla campanha foi feita para que, afinal, ela fosse proibida de ser vestida por mascarados avulsos que perambulavam e festejavam o carnaval nas ruas do Rio de Janeiro.

303

A caricatura acima retrata a repressão policial aos que ainda insistiam em sair de diabo durante o carnaval. A condição social do “pobre diabo” fica explícita no desenho, pois os parceiros mascarados do folião aprisionado eram um esfarrapado “pai João”, com um dos pés descalços, e um negro vestido de princez. Há ainda um garoto, parece um jornalista, com vestes em andrajos.

O interessante destas proibições é que apesar de elas existirem, na época, são flagradas pelas ruas da cidade, grupos carnavalescos portando fantasias de diabo e diabolina, como comprova a fotografias abaixo da revista *Careta*, do bloco de Ameno Resedá. Em 1911, ano em que a foto foi tirada, o grupo de *Ameno Resedá* chega ao seu auge com a solicitação do então presidente Hermes da Fonseca, para uma apresentação do grupo no Palácio das Laranjeiras. Os foliões apresentam, então, o seu enredo “A corte de Belzebu”, com um elenco recheado de entidades relacionadas ao diabo: Belzebu, Astaroth, Belfegor, Mefisto e suas diabinhas. Isto é inacreditável, pois se de um lado a oficialidade proibia a fantasia de diabo, por outro, o palácio presidencial, no domingo de carnaval, estaria cheio de diabinhos chifrudos. Entoando “Viúva Alegre” em ritmo de marcha-

³⁰³ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1911

rancho, estes diabos ordeiros, no entanto, não eram vistos como uma ameaça , ao contrário dos que eram aprisionados pelas ruas da cidade.

É o momento de consagração dos ranchos, vistos como manifestações populares comportadas e disciplinadas. Estes se apresentavam como uma possível solução para o cordões que, como já dissemos, eram vistos com grande desconfiança pelas autoridades e pelas elites.

CARETA

Um cordão já celebre: "O Ameno Resedá" Diavolinhas ou diabinhas cujos nomes absolutamente não sabemos.

Um cordão já celebre: "O Ameno Resedá" Diabos machos: Belzebuth, Astaroth, Plutão, Belphegor, Mephisto e outros cuja nomenclatura completa só conhece o erudito sr. Fonseca Moreira.

304

Nota-se, pela legenda da foto, a freqüente confusão que a imprensa ainda fazia ao se referir a ranchos e cordões. Em geral, os jornalistas não os diferenciavam. Os ranchos foram criados pelos migrantes baianos que buscavam nestes grupos e diversões uma

³⁰⁴ Careta, Rio de Janeiro, 04 de março de 1911

maneira de reviver formas de sociabilidade e integração vivenciadas por eles na Bahia. Eles eram organizados de forma diferente da dos cordões e tinham em sua composição “um peixe na cabeça fazendo evolução [...] Porta-bandeira, o grupo das saiolas batendo com as castanholas em ritmo de marcha, pandeiro, cavaquinho, violão, prato e faca quando possível [...], porta-machado, que eram os batedores”.³⁰⁵ Sua formação teria sido inspirada nos ternos de reis, transferidos para os dias de carnaval, como conta Hilário Jovino:

Naquele tempo o carnaval era feito pelos cordões de velhos, pelos zé-pereiras e pelos dois cucumbis da Rua João Caetano e o da Rua do Hospício (atual Buenos Aires). O Rei de Ouro, meu Vagalume, quando se apresentou com perfeita organização de rancho, foi um sucesso! Nunca se tinha visto aquilo, aqui no Rio de Janeiro: porta-bandeira, porta-machado, batedores, etc. Perfeitamente organizado, saímos licenciados pela polícia...³⁰⁶

Fundei então o Rei de Ouro, que deixou de ser no dia apropriado, isto é, a 6 de janeiro, porque o povo não estava acostumado com isto. Resolvi então transformar a saída para o carnaval. Foi um sucesso! Deixamos longe o Dois de Ouros.³⁰⁷

Como podemos perceber pela sua entrevista, Hilário Jovino trouxe novas soluções para a preservação da essência das tradições do grupo e do meio de onde proveio. Tais manifestações, durante as festas natalinas, provocavam protestos e interdições, mas, deslocando-as para o carnaval, estas festas processionais negras poderiam ser exibidas sem maiores incidentes.³⁰⁸

No entanto, o rancho que passou a despertar o interesse dos jornalistas e intelectuais para este tipo de organização seria o de *Ameno Resedá*. Ele teria se originado através de um piquenique animado pela música de choro e tocado e cantado por homens e mulheres do grupo freqüentador da Sociedade Dançante e Recreativa Progresso do Catete, uma região com uma presença menor de baianos.

Ali, eles teriam definido que iriam fundar um grêmio original e diferente dos “grupos barulhentos de batuque e berreiro.[...] O batuque, a pandeirada e os urros seriam

³⁰⁵ Maria C.P.Cunha, op., cit., p. 210

³⁰⁶ Entrevista de Hilário Jovino ao *Jornal do Brasil*, em 18 de janeiro de 1913. apud R. Moura, op., cit., p. 55.

³⁰⁷ Entrevista de Hilário Jovino ao *Jornal do Brasil*, em 18 de janeiro de 1913. Apud, TINHORÃO, J. R., *História social da música popular brasileira*, p. 212-213.

³⁰⁸ CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da Marginalidade ao Estrelato: O Samba Na Construção da Nacionalidade*. p. 58

banidos por antiestéticos.”.³⁰⁹ As 32 pessoas, presentes neste piquenique, tinham profissão similar aos que compunham os cordões. Eram operários do Arsenal da Marinha, cocheiros, pequenos funcionários do governo, que atuavam como porteiros, contínuos, um bedel da Escola Normal, uma costureira e um músico profissional, o famoso Sinhô. Dentre os primeiros associados da agremiação, estavam Hilário Jovino, Vagalume (famoso cronista carnavalesco do Jornal do Brasil), comerciários, músicos (muitos deles da banda do corpo de bombeiros, dirigida por Anacleto de Medeiros), um dentista, um alfaiate e um guarda civil. O componente forte deste grupo estava em sua composição musical, com exímios tocadores e compositores como Sinhô e os componentes da orquestra de Anacleto. Este conjunto de músicos estaria mais atrelado ao choro e à música instrumental, o que tornou o grande diferencial deste tipo de agremiação.

A música de choro, cuja origem está associada às gafieiras (não aos terreiros de candomblé), foi um dos mais importantes fatores a diferenciar esses ranchos de toda a tradição carnavalesca anterior: sustentada nessa forte musicalidade, orquestras de ranchos como o Resedá não diferiam muito, no período daquelas de choro.³¹⁰

Em 1907, passam a organizar o grupo, elaboram seu estatuto, criam a diretoria e tiram a licença na polícia. Com grande habilidade em utilizar-se das relações pessoais, alguns sócios, que trabalhavam em lugares elegantes, conseguiam angariar uma renda razoável através dos seus livros de ouro. Havia, ainda, um livro volante que buscava apoio entre personalidades e empresas tradicionais do Rio de Janeiro. Dentre os que apoiavam este grupo estavam as “companhias de cerveja Brahma e Hanseática, os comerciantes do Catete e adjacências, Coelho Neto, Arnaldo Guinle [...] e outros”. Contavam, ainda, com apoios importantes como “o do vigário da igreja da Glória, no largo do Machado e, por outro lado, os boêmios e exímios instrumentistas Catulo da Paixão Cearense, Pixinguinha e Ernesto Nazareth (autor de uma polca com o nome do rancho), que freqüentavam seus salões em busca de boa música”.³¹¹

O grande prestígio que outro rancho também obteve neste período, o *Flor de Abacate*, pautado na performance musical, usando trechos de ópera e coral (sua

³⁰⁹ Maria C.P.Cunha, op., cit., p. 221

³¹⁰ Idem, p. 223

³¹¹ Idem, p. 224

orquestra incluía além de cordas e instrumentos de sopro, a tríade tradicional: violão, cavaquinho e castanholas) cresce e acaba influenciando na formação de vários outros ranchos.

Além do diabo e do índio, outras fantasias passam a ser malvistas, como a de morcego, de morte ou caveira, de burro ou a de pai João, porque eram associadas a um tipo de carnaval e carnavalesco que a cidade queria exterminar.

312

Ainda em 1911, um artigo da *Fon-Fon!* descreve estas fantasias como extintas ou em vias de desaparecer, como as de “velho” e de “pai João”:

Quem há por aí que não se recorde, ao menos do velho tipo de carnavalesco maltrapilho, que era o assaz popularizado Pai João?

Era quase sempre o copeiro de casaca, rapazote de pouca idade, entendido e seguro em imitações de línguas d’África.

Arrebanhava roupas velhas dos rapazes da casa, besuntava medonhamente a cara de piche, arranjava uma vassoura velha e saía para a rua a fazer carnaval popular e barato.

E o que é fato, que esse tipo imundo, maltrapilho e besuntado, foi durante muito tempo, uma figura de saliência exótica no meio parco das nossas fantasias de carnaval barato.

³¹² Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1909

O Pai João desapareceu e com ele o tipo familiar do nosso copeiro antigo.
O copeiro de hoje é, pelo menos, o poeta de um cordão e terror das mulatinhas do bairro.
Deixou de ser Pai João, para elevar-se à culminância sentimental do...correto.³¹³

Segundo Maria Clementina P. da Cunha, em fins do século XIX, o “numeroso conjunto de incidentes policiais registrados e comentados pelos veículos de imprensa foi fundamental para que se criasse a imagem de perigo que passou a cercar os mascarados [...] e lançar suspeitas sobre a brincadeira do ‘Você me conhece?’”³¹⁴

A autora relata algumas ocorrências policiais durante o período carnavalesco, demonstrando que a violência, os mascarados e suas troças, assim como as detenções relacionadas a estes fatos, passam a ser cada vez mais comum. Os mascarados passam a ser associados a crimes e violência.

Quem se escondia por trás das máscaras tornava-se o ponto central das preocupações e da ação das autoridades e da imprensa. “A máscara não serve só para os foliões: muitas vezes também presta o seu auxílio ao facínoras, que aproveita a época do carnaval para exercer uma vingança”[...] o mal maior não estava circunscrito às oportunidades eróticas ou à liberdade condicional do “homem sério”. Ele residia na possibilidade- esta sim, potencialmente subversiva- da indefinição das fronteiras sociais sob a excitação orgiástica e alcoólica, ao lado da possibilidade de uma igual liberação da ‘mulher séria’. Ocasão, portanto, de perigo- na concepção difundida pela imprensa no final do século XIX-, trazido por uma apregoada licenciosidade carnavalesca com a qual os grandes jornais seduziam seu público urbano e moderno. “Quando passar um par fantasiado, filosofai: são dois amantes? Será o amo e a criada, será o cocheiro e a ama? Tudo pode esconder uma máscara:- a miséria, o crime ou o amor.”³¹⁵

Estes tipos e mascarados, como a charge acima nos mostra, seriam de outrora, referir-se-iam a outros tempos, pois, estas vestes e as atitudes, inerentes de quem as portava, não condiziam com o carnaval educado e elegante que a elite ansiava há tanto tempo. Com a regeneração urbana, assim como a cidade e o próprio espaço do carnaval foram remodelados e repensados, era também urgente que se revissem os “tipos” que poderiam desfilar pelas ruas.

³¹³ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1911

³¹⁴ Maria Clementina P. da Cunha. Op., cit., p. 31

³¹⁵ Idem, p. 31-32

Como já dissemos anteriormente, o carnaval começa a ser modificado na década de 50 do século XIX, para ser mais exata, 1855, com o desfile do *Congresso das Sumidades carnavalescas*. Como o próprio nome já indica, foi promovido e elaborado por uma elite intelectual preocupada em imprimir uma nova identidade à festa, à cidade e aos foliões. O carnaval se transformava numa espécie de festa civilizatória. Não por acaso, estas mudanças coincidem também com o final de um período de transformações que a cidade sofria desde a chegada da família real em 1808, e com a mudança de seu status, promovida a capital do império português. Em 1850, a cidade começa a sofrer um processo de renovação de seu centro “que passa a ser ocupado por novos prédios públicos destinados a abrigar a administração do Império. É após 1850 que acontece a verdadeira transição do Rio de Janeiro colonial para a cidade moderna.”³¹⁶

Para Ferreira, assim como para Queiroz, o novo carnaval foi implementado por uma elite atrelada ao café, que se esforçou para tentar tornar as distintas e múltiplas manifestações carnavalescas em uma festa com uma identidade única e fixa, uma espécie de “carnaval burguês”. No entanto, para Leonardo Pereira, se era um anseio desta burguesia a criação de uma festa mais civilizada, coube a uma elite de letrados a elaboração e implementação deste projeto.

O modelo para a inspiração deste novo carnaval é importado de Paris, que já vinha influenciando comportamentos e festas no Rio de Janeiro desde 1808, com a chegada da corte portuguesa. A Missão Francesa foi extremamente importante dentro deste processo, pois foi com ela que se fundou a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro composta, inicialmente, apenas por artistas franceses. Com a independência, esta influência aumenta nas décadas seguintes, marcando os teatros e o comportamento e fantasias dos primeiros bailes de máscaras promovidos no Rio de Janeiro. A fantasia de *chicard*, muito popular em fins do século XIX denotava esta influência francesa em nosso carnaval:

³¹⁶ FERREIRA, Felipe. Inventando Carnavais.p. 19

317

O convívio com os mascarados avulsos pelas ruas da cidade incomodava esta elite que se sentia insegura e ameaçada, sem saber ao certo que tipo de pessoa se escondia sob determinadas fantasias, apesar de, em geral, os trajes denunciarem a condição sócio-econômica do folião através da escolha de seus temas ou materiais utilizados na confecção. Já, os bailes ou *bal masqués* davam grande tranqüilidade aos brincantes mais abastados, pois, nestes eventos, o acesso era vedado a camadas sociais menos favorecidas. “Eventos exclusivos de grupos sociais isolados, esses bailes privados eram os modelos desejados para os bailes públicos. Esses, entretanto, por reunir diferentes extratos da sociedade, nem sempre se apresentavam do modo como era de se esperar”.

Buscando normatizar e impor limites e regras aos bailes públicos, os jornais publicavam matérias esclarecendo o preço dos camarotes e bilhetes, os horários (normalmente o baile iniciava-se às 9 e terminava às 3 da manhã), as regras para a autorização da entrada de crianças e de criados, a proibição do jogo do entrudo, dos assobios, dos gritos, das assuadas e do fumo, e as regras das contradanças- “onde só poderão participar pessoas disfarçadas com qualquer fantasia”. Além disso,

³¹⁷ Chicard, par Gavarni. Maison de Balzac© Paris-musées, cliché Karin Maucotel. Disponível em: http://www.v1.paris.fr/musees/balzac/historique_expositions/Carnaval/photographies.htm Acessado em 16 de novembro de 2007

deveriam ser respeitados os segredos dos dominós e dos máscaras, com os quais só se poderiam travar conversações decentes.³¹⁸

Outra fantasia muito usada pelos foliões, a de dominó, teria sido também importada dos bailes parisienses e fazia muito sucesso nos carnavais de fins do século XIX e início do XX. O sucesso desta fantasia e sua conseqüente popularização e vulgarização, associados à proibição de outras, como a de diabo, estimulou a elaboração de algumas caricaturas, enfatizando o tédio e a monotonia do carnaval de 1912 gerado pelo excesso de homogeneidade nas fantasias, já que as ruas estavam repletas de dominós:

Zé- Mas então não há outra fantasia?

Dominó- Há, mas não há mais gosto... por isso e por causa do fogo(?) só há dominó

A caricatura seguinte da *Fon-Fon!* chega a sugerir que até mesmo a tão criticada fantasia de diabo faria grande furor neste carnaval, que pecava pela falta de criatividade:

³¹⁸ Ferreira, op., cit., p. 49

³¹⁹ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912

O sucesso que faria um diabinho na monótona diversidade de fantasias do carnaval de hoje.

Tal monotonia geraria, nos anos seguintes, uma campanha com o objetivo de inserir modelos novos e elegantes para desfrutar da folia carnavalesca. Assim, fantasias com temas exóticos como “a chuva”, “highlander”, “ borboleta” e “toilette estranho”, confeccionadas com tecidos caros, como tule gris, fios de cristal, penas de pavão, crepe chinês, seda, tafetá, chiffon, lantejoulas e rendas passam a ser divulgadas nas páginas destas revistas como uma alternativa à monotonia dos trajes carnavalescos.

³²⁰ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912

A chuva

Highlander

Borboleta

Toilette estranho

³²¹ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 04 de março de 1916

Tal moda, nos bailes elegantes, teve início a partir de meados da década de dez do século XX. Aliás, a própria moda, no sentido moderno do termo, teria se instalado a partir da segunda metade do século XIX. Segundo Lipovetsky, à “medida que se implantam os grandes magazines, que as técnicas progridem, que diminuem os custos de produção, a confecção diversifica a qualidade de seus artigos, dirigindo-se à pequena e média burguesia”. No entanto, somente após a Grande Guerra é que a confecção se transforma profundamente, “sob o efeito de uma maior divisão do trabalho, de um maquinismo mais aperfeiçoado e dos progressos da indústria química, que permitem obter coloridos mais ricos[...]”.³²² Junto com a afirmação da alta costura, que acontece em fins da primeira década do século XX, tais modelos de fantasia tentavam diferenciar a elite de outros fantasiados, que haviam se apropriado dos modelos que até então eram vistos como elegantes. O lançamento destas fantasias também tinha como intuito tornar ainda mais elegantes e diferenciados os foliões que participavam dos bailes carnavalescos de público seleta.

Antes disso, as proibições relacionadas às fantasias eram ironizadas, e parte da elite intelectual as viam como abusivas e sem sentido. É possível percebermos isso nas várias crônicas do período que satirizam o chefe de polícia e as novas leis que proibiam as fantasias relacionadas à igreja, como as de padre ou freira e, também, as de travesti (quando um homem se vestia de mulher e vice-versa). Este é o caso da crônica escrita por José do Patrocínio Filho em sua coluna *Cartas de um Matuto*, de 04 de fevereiro de 1911, na qual o personagem Tibúrcio da Anunciação conta sua saga carnavalesca, quando resolve, de última hora, participar das brincadeiras folionas e, sem nenhuma fantasia elaborada para esse fim, resolve usar o velho traje de padre que estava guardado num velho baú.

³²² LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero: A moda e seu destino nas sociedades modernas*. p.71

Comade , te escrevo esta
Num cantinho do xadrez,
Adonde eu vim esbarrá
Já é pela quarta vez;
Não sei si fico só hoje
Uma semana ou um mês
Mas não me importo; cadeia,
Não é pr'os cão que se fez.

Vou lhe contá por miúdo,
Só pr'ocê se admirá,
E vê quantas porcaria
Si dão-se no carnavá.
As embruiadas é tanta,
Tenho tanto que contá,
Que tou memo sem sabê
Por onde principiá.

Eu só sei , minha comade,
Que isto é uma injusticia,
Ta eu preso à toa, à toa
Sem tê fazido tolicia;
Mas perdi a liberdade
Foi só pro' móde as bobicia
De umas orde idiota.
Do tal chefe da polícia.

Toda vida aqui na corte
A gente se mascarava,
De qualquer maneira que
queria
E ninguém se importava;
Os home vestia saia,
E as muié também trocava,
As suas roupa por outras
Que ocê vendo se espantava.

A polícia via tudo
Mas porém não se metia,
Que ela não tinha tempo
Pr'a escoiê as fantasia;
Todos andava co'as roupa
Com que muito bem queria,
E as festa corria em paz,
Sem banzé, sem arrelia.

Muitos saia de bispo,
De rei, de frade e cupido,
De padre ou de diabinho
Com chifre e rabo comprido;
E nunca ninguém queixou-se,

Ninguém ficou ofendido,
Era acabá os três dia
Ficava tudo esquecido.

Vai agora, o novo chefe
Pr'o móde a religião,
Ficou pensando, pensando
E disse com os seus botão:
“Este povo ta perdido
Assim não me serve não,
Vou fazê tudo pr'a ele
Entrá no caminho bão!”

E entonce a torto e a dereito
Começou a improbi,
Os mascarado de pade
E também os “travesti”,
Que é, como me dissero,
As pessoa se vesti,
Co'as roupa toda trocada
Pr'a móde se adverti

Tava tudo desse jeito
Mas eu não sabia nada,
Pensando que era bobage
Ou somente caçoadá;
Me parecia impossible
Que uma pessoa inlustrada,
Em vez de prendê gatuno
Desse pr'essas patuscada.

Ansim que foi ontes d'onte
Biela com seu cordão,
Saíro e foro pr'a rua
Pintando o sete e o Simão;
Fiquei em casa sozinho,
Tomando do meu rolão,
Disposto a ficá meus quieto
Não fazê tolicia não.

Mas porém, quem é que póde
Ta ouvindo o Zé-pereira,
E não querê caí logo
No samba e na pagodeira?
Arresisti quanto pude,
Depois perdi a estribeira,
Me veio inveja dos outro
Que tava na brincadeira.

Cacei pela casa toda
As antiga fantasia,

Com que nas vezes passada
Saí com a Biela e a fia;
Cadê ? Sumiro-se todas,
Nenhuma delas eu via,
Só achei uma batina
Que pade Romão vestia.

Essa batina comade,
Romão mandou pr'a tingi,
Mas porém, não teve tempo
Ta xuja que eu nunca vi;
Não tive com mais conversa,
Peguei nela e me vesti,
Pus uma fronha na cara,
Peguei num pau e sai.

Vim pintando os caramujo,
Bolindo com todo mundo,
Que tou no tempo de ri
Nunca tive os óio fundo;
Todos ria mas gritava;
“- Deve sê um vagabundo,
que pade desengonçado,
Nunca vi um tão imundo!”

Eu entonce arrespondia
Sem mudá minha voz não:
“- Meu povo, sou pade memo
sou o defunto Romão!
Arreda quem tive medo
De defunto e sombração!
Arreda deixa o caminho,
Arreda , que não to bão!”

De repente uma munheca
Me segurou no cachaço,
E uma voz disse bem arto:
- “Seu tipo, mais nem um
passo!”
Vortei pr'a trás furioso
Fui logo metendo o braço:
“- Me larga já, seu sordado,
Que senão sei o que faço!”

O sordado apitou logo,
Viéro outros correndo,
O povo gritou “não póde”
E a coisa ficou fervendo;
Chegou a cavalaria,
O povo saiu correndo,
E a polícia sem demora

Me foi logo me prendendo

Inté hoje , terça-feira,
Tou longe da obrigação,
Num cantinho do xadrez
Co'a batina de Romão...
Na outra carta eu te conto
Todo o resto da função
Do compade e amigo veio

Tibúrcio da Anunciação³²³

³²³ Careta, Rio de Janeiro, 04 de março de 1911

Nestes versos, o Cel. Tibúrcio da Anunciação narra suas desventuras e sua postura com relação aos sons e ritmos do carnaval popular e de rua, pois não resistindo aos zabumbares dos zé-pereiras, resolve improvisar uma fantasia e cai na folia. Sem saber da proibição do chefe da polícia às fantasias de padre, ele sai feliz e folgazão a brincar com os passantes, fingindo ser o “padre defunto Romão”. Acaba sendo preso, fato que o deixa inconformado, pois acha que a polícia fica perdendo tempo, atrás de “bobícia”, proibindo e prendendo alguns mascarados que ousavam sair vestidos de personagens que haviam sido proibidos.

Entretanto, é importante ressaltar que estas prisões se davam quando o indivíduo não tinha licença para utilizar tal traje. Isto fica muito claro na caricatura de Kalixto, onde um dos carros do famoso préstito da *Fon-Fon!* deste mesmo ano, tem o título de *o Travesti*, com o seguinte texto: “com licença da polícia, que para isto lhe concedem permissão especial”. Aqui percebemos, portanto, que o problema era não se tirar a licença para trajar tais fantasias, pois o que o chefe da polícia ansiava era o controle da grande massa de mascarados avulsos, que aumentava a cada ano e que assustava e afugentava das ruas os brincantes das classes mais abastadas.

³²⁴“Préstito Carnavalesco Fon-Fon!”(detalhe), Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1911

A ilustração mostra uma mulher travestida de homem sendo observada pelo olhar rigoroso de um padre. Tal caricatura exprime um duplo sentido. O primeiro alude ao fato de a fantasia de padre ter sido proibida naquele mesmo ano. E o segundo subentende que a Igreja Católica estaria por trás de tais interdições, pois não agradaria a ela fantasias que fizessem referências a diabos e travestis e, muito menos, trajes que se referiam, de forma satírica, aos religiosos que oficiavam os rituais da igreja ou que compunham seu quadro institucional. Tais interditos, principalmente o que se refere à proibição de vestes eclesiásticas, estariam relacionados com a implementação da Primeira República Portuguesa, em 1910, que após a adoção de uma série de medidas anticlericais em nossa antiga metrópole - separação entre Estado e Igreja, proibição do culto público e nacionalização dos bens da Igreja - fariam com que a Santa Sé rompesse com o jovem governo. Tais atos políticos acabariam “respingando” em nosso carnaval com a proibição do uso de tais trajes, atitude que passa a ser vista como desrespeitosa.

Isto pode ser confirmado com a observação do articulista da coluna *Puffs*, de 17 de fevereiro de 1912:

Ora vamos ver qual será este ano a nota curiosa do carnaval carioca. O ano passado, com a luta clericalista em Portugal, a polícia cuidou de refrear a mania anunciada das fantasias de frades e freiras, deitando sobre aquela fervura galhofeira a água fria d’uma proibição geral. E não houve nem frades, nem freiras...com proeminências abdominais, mas os máscaras que contavam com tal assunto a explorar, nem sequer tiveram uma idéia de substituição e os dominós, *clowns* e pijamas imperaram insulsos.

Desta vez porém, não há um assunto assim mais em foco, de modo que é de esperar qualquer coisa de inaudito nas fantasias deste ano. E que venham!³²⁵

Se a proibição tinha que ser aceita e acatada nas ruas, o mesmo não se dava nas colunas dos jornais e revistas ilustradas, onde os cronistas e humoristas passam a descrever e narrar histórias, ironizando tais interditos. Um pequeno diálogo entre um padre e um suposto folião, durante o carnaval, questiona tal lei:

- Então, reverendo, deixou a religião?
- Não, apenas a batina, durante o carnaval.
- Também cai na pândega?

³²⁵ “Puffs”. Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912.

-Oh! Não. O chefe de polícia querendo moralizar o carnaval proibiu nos três dias o uso da batina. Eis tudo.³²⁶

Dentre as crônicas, caricaturas, charges e os versos satíricos que encontramos nestas duas revistas a respeito das proibições de certas fantasias, um dos trabalhos mais irreverentes foi a crônica intitulada *O Entravée de minha sogra*. O título já é extremamente revelador e de compreensão ambígua, pois nos sugere que a sogra do rapaz é um “entreve”, que limita a vida de seu genro, ao mesmo tempo em que se refere a um tipo de vestido ou saia que estava na moda naquele ano e que ficou conhecido como *entravée*, exatamente porque tornava a subida em bondes ou outros locais que necessitassem de um maior movimento das pernas, um verdadeiro transtorno para as damas e jovens e para quem as acompanhava.

Voltemos à crônica que nos conta sobre uma pequena família que tinha como hábito, em todo carnaval, fantasiarem-se todos de acordo com as escolhas da sogra e sair às ruas no domingo de carnaval. Um mês antes da grande festa, os três (o protagonista da crônica, a mulher e a sogra) se reuniam para discutirem sobre as fantasias. Naquele carnaval ficara decidido que o narrador da crônica, o marido, sairia de sacristão, a mulher de freira e a sogra de padre. Quando já estava quase tudo pronto, a polícia divulgou a proibição, no carnaval, de trajes de “alusões eclesiásticas”.

Minha sogra danou e propôs mesmo que nós fôssemos queixar ao bispo. Achei inútil e tais razões poderosas apresentei que ela desistiu do intento queixoso.

Decidimos procurar outra fantasia. Desta vez coube-lhe a indicação da fantasia. Seria um travesti; eu de menina, minha mulher de rapazote elegante e minha sogra de bebê chorão.

Ficaríamos admiráveis, não há dúvida.

De novo a Polícia fez saber ao Povo carnavalesco que não consentiria no travesti.

Minha sogra danou outra vez e na explosão da sua raiva mal contida, só exclamava:

-Ah! Se fosse meu genro...

Intimamente dei parabéns à boa estrela do Dr. Chefe de Polícia.

Houve novas sessões familiares para a escolha definitiva da nossa fantasia.

Como sempre acontece, D. Genoveva era a encarregada dessa escolha, mesmo porque nunca mais ousei assumir esta posição desde que tive a petulância audaz de aconselhá-la a vestir-se de elefante.

³²⁶ Careta, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1911

Deu o desespero comigo e ainda conservo na cabeça a cicatriz atestadora da sua gentileza, um prato fundo sacudido valentemente à integridade do meu côco...

Barradas pela polícia, as nossas primeiras fantasias, minha sogra levou uma semana a escolher as que deviam substituí-las.

Intimamente, esperei que os exageros do seu bom gosto, não encontrasse coisa que servisse. Infelizmente, uma bela noite fomos convocados, eu e minha mulher, para a reunião familiar em que ela devia expor seu plano luminoso. Não podia escapar.

- A minha fantasia já está escolhida, vou de saia *entravée* e com a sobrecasaca de meu marido.

Estarreci. Santo Deus! Que fantasia.

Arrisquei uma observação:

- Mas minha sogra, o travesti está proibido pela polícia e a sobrecasaca...

-Valha-me Deus! Não sei quando este senhor meu genro há de deixar de ser burro.

Assim de cara o insulto, tinha ao menos a qualidade da franqueza. Sorri amarelo.

- Você vai com a roupa de colégio, de Juquinha e minha filha de vestido de noiva. Que beleza!

E estava decretada a fantasia. Eu, de balde, procurava um meio de fazer com que a roupa daquele travesso do Juquinha, meu cunhado, pudesse conter-me dentro dela e minha mulher não encontrava meios de vestir novamente o seu esquecido vestido de noiva.

Em todo o caso tínhamos de nos arranjar assim mesmo, que as ordens de minha sogra não mereciam discussão.

Chegou o dia.

Logo de saída a criançada da vizinhança reconheceu minha sogra e fez escândalo:

-Olha D. Genoveva de repolho!

A velha não se conteve:

-Repolho, seus malcriados, é a senhora sua avó.

A criançada continuava:

- Olha o repolho!

Minha sogra cada vez mais desesperada quis apressar o passo para fugir da vaia esquecendo que estava de *entravée* e lá foi redondamente ao chão.

E agora para levantá-la?

Eu e minha mulher não podíamos. Chamamos os vizinhos, os transeuntes prestaram-se a ajudar e só assim conseguimos por em pé a veneranda senhora.

Apesar de muito machucada, D. Genoveva , quis continuar a pândega e só gritava:

- Avante, negrada.

A negrada éramos eu e minha mulher, ambos apertadíssimos naquelas roupas indecentes.

Minha sogra puxava-nos, arrogante, dizendo pilhérias a quem encontrava e assim seguimos para a cidade.

A Avenida estava impossível de gente. Ela corajosa até a audácia, como toda sogra,avançava na frente, abrindo caminho.

Ali pela altura do *Paiz* um gaiato...apalpou-a.

Não lhes digo nada, a velha suspendeu a mão e desandou uma tremenda bofetada num gajo que, por infelicidade, não era o que a tinha apalpado. Fechou-se o tempo...

Para encurtar razões, quando a coisa acalmou chegou a polícia, a *entravée* de minha sogra havia desaparecido e diante de meus olhos surgiu um espetáculo hediondo: a velha com a cartola amarrotada e a sobrecasaca apenas sobre as calças.

Tapei os olhos envergonhado e acompanhei-a à delegacia.³²⁷

Além da preocupação em regradar o carnaval através da proibição do uso de certas fantasias e do controle dos mascarados avulsos, os organizadores da festa enfrentavam um outro problema que seria constante nos carnavais de fins do século XIX e início do XX: o alto custo dos desfiles das Grandes Sociedades carnavalescas. Em geral, percebemos que os articulistas sempre se referiam ao fim ou à morte do carnaval, por conta das dificuldades orçamentárias crescentes de que os clubes enfrentavam a cada ano. Isto porque, para eles, carnaval se resumia apenas aos empréstimos das Grandes Sociedades e estes custavam cada vez mais.

Os Democráticos, Fenianos e Tenentes do Diabo (as sociedades mais famosas do período), em geral, buscavam auxílio do governo e dos comerciantes. Segundo Calixto Cordeiro (cenógrafo dos Tenentes do Diabo), em 1913, a Prefeitura Municipal, a Polícia e a Estrada de Ferro Central do Brasil doavam cada uma 5 contos de réis. No entanto, as bandas de música militar acabavam restituindo parte deste dinheiro a estas instituições porque cobravam muito mais para tocar nos clubes, em torno de 1 conto e 800 mil réis, enquanto para um clube particular, o mesmo conjunto cobraria em torno de 200 mil réis. A Light, que grandes lucros tinha com estes desfiles, contribuiria com cerca de 800 mil réis e algumas carroças. Quanto aos proprietários das casas que alugavam janelas por 300 ou 400 réis para que pessoas pudessem assistir de suas sacadas aos desfiles, somente alguns auxiliavam e, ainda assim, porque lhes era solicitada uma ajuda. Nesta mesma reportagem feita por jornalistas da *Fon-Fon!*, os cenógrafos dos Fenianos (Fiúza) e dos Democráticos (Marroig) também lamuriavam a falta de verba e fazem referência ao apoio que o governo de outros países dão ao carnaval de Munique, Bruxelas, Nice e até mesmo de São Paulo, que segundo Marroig, a prefeitura instituiu três premiações para os melhores carros do carnaval de 1913 com o intuito de estimular o carnaval desta cidade. Todos eles explicitam, também,

³²⁷ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1911

a importância financeira que a festividade tinha para a cidade, pois ela acabava atraindo milhares de turistas estrangeiros e de outros estados para a Capital Federal.³²⁸

Para conseguir custear estes desfiles, os clubes tinham um livro chamado de ouro que corria pelas principais casas de comércio da cidade com o intuito de obter assinaturas e contribuições em dinheiro. A obtenção desta verba era essencial, pois, no início do século XX, gastava-se com estes empréstimos carnavalescos em torno de 30 a 40 contos de réis. Quem dá essa informação a Luiz Edmundo é Marroig. Ele seria o responsável em trazer monumentalidade aos carros que, após o alargamento das ruas e da construção de avenidas, possibilitou o aumento no tamanho e altura dos carros alegóricos e de crítica.

Apesar de tamanho custo, em 1912, com a morte do Barão do Rio Branco anunciada na semana do carnaval, no dia 09 de fevereiro, o governo tenta adiar os festejos para a Semana Santa, o que não arrefece os ânimos da população, a qual não tem dúvida, aproveita e festeja dois carnavais: o de fevereiro e o da semana santa, que seria o oficial. Tal fato também teria ocorrido em 1892, quando o ministro do interior tentou mudar a data do carnaval para o dia 26 de junho, pois segundo ele, este mês seria mais saudável para tais brincadeiras e folias. Assim como em 1912, o carnaval foi festejado duas vezes: em fevereiro e em junho. Tal fato foi alvo de inúmeras quadras e versos, como o descrito abaixo:

A loucura canta o coro
Do segundo carnaval
Póde-se, pois, sem desdouro,
Dar vivas ao Marechal!³²⁹

Tanto a *Careta* quanto a *Fon-Fon!* cobriram o carnaval não oficial de fevereiro. Ambas optaram por elaborar um caderno à parte sobre a morte do barão sem deixar, porém, de publicar o seu número de carnaval.

No segundo carnaval, a morte do Barão foi lembrada com boa dose de humor, como vimos no final do capítulo anterior. Alguns versos chegaram, até mesmo, a sugerir a seguinte questão: se com o falecimento de um barão tínhamos dois carnavais, o que ocorreria se isso acontecesse com um marechal? (óbvia referência ao Mal. Hermes da Fonseca):

³²⁸ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1913

³²⁹ Careta, Rio de Janeiro, 06 de abril de 1912

Com a morte do Barão
Tivemos dois carnava.
Ai que bom ai que gostoso!
Se morresse o Marechá!³³⁰

Independentemente das formas com que o carnaval foi representado, ou as maneiras com que foi festejado, o fato é que nenhuma proibição oficial, seja nas fantasias ou na troca de datas da folia, fez com que estes dias deixassem de ser muito comemorados pelas distintas classes sociais. Na verdade, estes interditos acabavam sendo carnavalizados pela imprensa e, claro, pelos foliões nas ruas do Rio de Janeiro. A verdade é que, cada vez mais, a capital federal passava a se identificar ou ser associada com esta festividade.

Entrudos, desfiles, cordões, ranchos, zé-pereiras, confettis, serpentinas, lança-perfumes, mascarados, bailes e banhos a fantasia foram diferentes formas que os foliões usaram para brincar, rir e se divertir durante o carnaval. Para alguns, tais festejos eram um momento de maior liberalidade, quando certas atitudes e proximidades com o sexo oposto eram possíveis e, até certo ponto, permitidas. Para outros, era o momento de extravasar suas frustrações através de brincadeiras e bebedeiras. Para os articulistas e humoristas das revistas ilustradas, era não apenas uma forma de se divertir, mas também de angariar seu salário e incutir de forma bem humorada e satírica, nestas páginas coloridas, suas opiniões e críticas a respeito de vários assuntos, inclusive sobre o próprio carnaval.

³³⁰ Edigar de Alencar, op., cit., p. 108

CAPÍTULO III:

Os Zé-Pereiras e o Carnaval do Zé Povinho

O Zé Pereira chegou de caravela
E perguntou pro guarani da mata-virgem
-Sois cristão?
-Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da morte
Teretê tetê Quizá Quecê
Lá longe a onça resmungava Uu!uu!uu!
O negro zonzo saído da fomalha
Tomou a palavra e respondeu
- Sim pela graça de Deus
Canhem Baba Canhem Baba Cum Cum!
E fizeram o carnaval³³¹

A descrição acima insinua que o carnaval teria sido o resultado do encontro de diferentes culturas, ritmos, sons e costumes. Na verdade, elaborado em fins da década de vinte, o poema mostra como a festa passa a ser usada cada vez mais como símbolo de mestiçagem e da construção de uma nova identidade para a nação. Mas essa leitura positiva de um “caos” musical e étnico, onde se mistura natureza, religião e folia, somente ocorre em fins da década de vinte e depois é assumida oficialmente pelo governo getulista.³³² No entanto, o carnaval nem sempre foi visto desta forma pela elite letrada. O que vimos constantemente em fins do século XIX nas revistas ilustradas do período é a tentativa de opor o Entrudo, exposto cada vez mais como uma brincadeira de mau gosto, ao Carnaval, que seria visto aqui como sendo representado apenas pelos préstitos carnavalescos das Grandes Sociedades. E quanto às referências ao Zé-pereira e a outras formas de manifestações populares, estas nem sempre eram de caráter positivo. De qualquer modo, a imagem que tal poema nos traz é a de um carnaval onde há a mistura de línguas, sons, ritmos e costumes. E os bumbos dos Zé-Pereiras são descritos aqui como uma manifestação popular e fruto desta hibridez de culturas.

No *Dicionário Musical Brasileiro*, Zé-Pereira é definido como “música de pancadaria, ruído ‘ensurdecador’ segundo o dicionário de brasileirismos da Academia Brasileira de Letras, que acrescenta ser o termo proveniente ‘do nome de um chefe de

³³¹ ANDRADE, Oswald, *Primeiro Caderno do Aluno de Poesias*, 1927.

³³² Para ver mais sobre este aspecto ver Rachel Soihet. Op., cit..

polícia do Rio, José Pereira de Moraes, que proibiu certas festas carnavalescas' [...]"³³³ Segundo afirma Edgar de Alencar, não se sabe ao certo quando e como este tipo de manifestação festiva e popular teve início. Apesar de não possuir evidências, ele acredita que esta prática tenha se iniciado em Portugal, sendo posteriormente transplantada para o Brasil. De acordo com o mesmo autor, este costume festivo teria provindo das aldeias portuguesas da região do Minho. Tal afirmação provém da famosa versão de Vieira Fazenda, o qual consiste em afirmar que a atividade teria tido início quando o sapateiro português José Nogueira de Azevedo Paredes, em 1852, teria resolvido introduzir os bumbos no carnaval do Rio de Janeiro.

O bem-humorado lusitano, estando a conversar com amigos numa tarde de segunda-feira de carnaval, resolveu subitamente sair com eles empunhando zabumbas e tambores, alugados à última hora, numa ruidosa passeata que faria sucesso. No ano seguinte já não havia apenas um bando de espancadores de bombos, mas vários deles.³³⁴

Segundo Vieira Fazenda, a hipótese do nome seria um engano dos vizinhos do sapateiro que, em vez de o chamarem de Zé Nogueira, trocaram seu nome para Zé Pereira. Para confirmar esta tese, ele cita a obra de Ernesto Veiga de Oliveira que relata um antigo costume em Viana do Castelo (por volta de 1858), o

de serem todas as procissões "precedidas por um grupo de zé-pereiras com gaiteros, e ainda hoje são eles que animam o cortejo das festas da Agonia naquela cidade". Também no Alto Minho, segundo o mesmo autor, são os Zé-pereiras com gaiteros que acompanham o "compasso" pascal. Esses grupos constituídos por tocadores de caixas, bombos, gaiteros (gaita de foles) e "cabeçudos" são ajuntamentos mercenários a figurar nas festas religiosas.³³⁵

Veiga de Oliveira cita, ainda, em sua obra, a tese de Rocha Brito, autor de *Procissão de São Sebastião em Coimbra no ano de 1568*, que "considera que os atuais zé-pereiras das *Queimas das Fitas Coimbrãs* descendem diretamente das 'tangidas' de atabaleiros, trombeteiros e chameleiros que em tempos antigos atroavam nas ruas do velho burgo, na véspera e na manhã do dia de São Sebastião, a anunciar os festejos".³³⁶

³³³ ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. p. 581

³³⁴ Alencar, op., cit., p. 19

³³⁵ Idem, p. 20

³³⁶ Idem, p. 20

No Rio de Janeiro, França Júnior, jornalista e teatrólogo, autor de algumas peças cômicas, relata e descreve estes préstitos:

Na frente do Zé Pereira vem a bandeira, que consiste quase sempre em três ou quatro esteiras velhas pregadas a um bambu. Os reformadores já começam a introduzir bandeiras de colhas e cobertores encarnados. Nada de cismas; não se desvirtue a instituição – a bandeira de esteiras nasceu com o primeiro Zé Pereira, com ele deve morrer. Empunha o estandarte valente carroceiro, que se serve neste dia com a prata de casa, isto é veste-se de capim. Atrás da bandeira desfilam os bumbos. Atrás dos bumbos vêm os tambores de latas de biscoito rufando a toda força. Os costumes dos tambores são de sujeitos sem costumes. As barrigas indecentes, os enchimentos posteriores ainda mais indecentes e os letreiros que trazem nos chapéus são dignos de ver-se. O vestuário de toda a troça, [...] é o seguinte: casaca esfarrapada, virada pelo avesso com botões de pão de rala, dragonas de alhos, uma calça preta com remendos de papel branco e de cartas de jogar e um chapéu escapelados, de cuja copa sai um abano, onde vê-se quase sempre um letreiro que indica o espírito do indivíduo. O mundo que um Zé Pereira percorre nos três dias é infinito. Permitam-me os leitores que eu volte de novo a falar de mim, para dizer-lhes que já acompanhei um Zé Pereira.³³⁷

338

³³⁷ FRANÇA JÚNIOR, Joaquim José da. *Política e costumes; folhetins esquecidos (1867-1868)*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1957. Coleção Vera Cruz, 6.

³³⁸ Ilustração retirada do livro de Luiz Edmundo. Op., cit.

França Júnior evoca aqui a origem e os tipos sociais que fazem parte desta brincadeira: vindo dos cortiços, eram “sujeitos sem costumes”, sem modos. Fazendo referências paródicas aos ricos e a outras figuras da sociedade carioca de seu tempo, estes foliões faziam, a partir das vestimentas e dos letreiros nos chapéus que usavam, suas críticas: “As barrigas indecentes, os enchimentos posteriores ainda mais indecentes e os letreiros que trazem nos chapéus são dignos de ver-se”.³³⁹

Este tipo de manifestação perdurou por mais de meio século em sua alegria rítmica e para Edgar de Alencar era uma espécie de “sinal de alerta dos foliões, o índice avaliativo do entusiasmo da festa carioca, e foi a sua primeira manifestação autônoma de música”.³⁴⁰ No entanto, é preciso tomar certo cuidado com estas afirmações. Se, de fato, o ritmo e o troar dos bumbos eram muito propalados pela imprensa do período, e a música utilizada por Vasques, em seu espetáculo teatral, com o título de *Zé-Pereira* era um grande sucesso, não é possível afirmar que esta tenha sido a primeira canção tipicamente carnavalesca. No entanto, era incomum compor canções para a ocasião das festividades carnavalescas. Como ressalta Maria Clementina, além desta “cançoneta buliçosa”, havia apenas as melodias de alguns ranchos da Cidade Nova, compostas especificamente para estas ocasiões, e que transcreviam “para a folia tradições de reisados e cheganças”.

As próprias Grandes Sociedades carnavalescas, que já constituíam a forma mais importante dos carnavais de rua do período (como as conhecidas tenentes do Diabo, Democráticos e Fenianos, nascidas na década de 1860), desfilavam ao som de árias de óperas de sucesso, ou de bandas militares de tons cadenciadamente marciais [...]³⁴¹

Mas, voltemos a Vasques e ao porquê do sucesso da imagem que ele representou com o seu *Zé-Pereira*. A estréia em 9 de março de 1869, no Teatro *Lyrique Français*, da peça *Les Pompiers de Nanterre*, teve como grande sensação a execução da canção francesa com o mesmo nome, cantada e bisada por Zélia, uma vedete que pertencia a troupe parisiense contratada de J. Arnaud. A peça e a canção alcançaram grande sucesso em Paris e no Rio de Janeiro. A canção *Les Pompiers de Nanterre*, por sua popularidade, fez surgir paródias, notícias de jornais e foi representada também nos cafés e salões.

³³⁹ França Jr., op., cit.

³⁴⁰ ALENCAR, Edigar de. *Claridade e sombra na música do povo*. p. 18

³⁴¹ Maria C.P. Cunha. “Vários Zés, um Sobrenome: As Muitas Faces do Senhor Pereira no Carnaval Carioca da Virada do Século”. Op., cit., p. 373

Francisco Correa Vasques, associando os bumbos e ritmo ensurdecador dos Zé-pereiras com a melodia da já aclamada canção francesa *Les Pompiers de Nanterre*, criou um número cômico intitulado *O Zé-Pereira carnavalesco*, e apresentou a peça, que fez enorme sucesso , com cada verso entoado por um ator diferente:

E viva o Zé-Pereira!
Que a ninguém faz mal
E viva a bebedeira
Nos dias de carnaval!
Zim, balalá! Zim balalá
E viva o carnaval!
Uma tarde passeando
Lá na rua do Sabão,
Eu fiquei sem meu chapéu
Por causa da viração!
Eu não sinto o meu chapéu
Nem que isto me aconteça
Sinto só deixar com ele
A minha pobre cabeça.

E viva o Zé-pereira! [...]
Uma vez brincava eu
Com dois carochos de mangas
E em casa sem querer
De vidro, parti as mangas!
Fujo pra rua, que a velha
Queria escovar-me o pó
E uma manga d'água ensopa-me
As mangas do paletó

E viva o Zé-pereira![...]
Uma vez em certo hotel
Uma tainha eu comia
Que o sujeito afiançava
Ser pescada nesse dia;
Caça o dinheiro da gente
Com ele faz sua dita
Sendo às vezes estas cassas
Escassas varas de chita

E viva o Zé-pereira![...]
Pois bem, meu pai, eu fico
Da sua fazenda guarda
Mas como eu *adeministro*
Quero já ter uma farda.
-Isto até não se pergunta
tendo o negócio na mão
eu havia de ter pastas

da fazenda de *argodão*.

E viva o Zé-pereira![...]
Vocês são uns idiotas
Em pensar que eu subo a serra
Mas eu vou então provar-lhes,
Como dou com tudo em terra!
Hei de dançar um cancan
Que há-de levar tudo à breca
Embora que vocês gritem:
Perereca!Ó Perereca!

E viva a Perereca
Pois que a ninguém faz mal
Sem água na caneca
Nos dias de carnaval!
O Zé-pereira no carnaval
Pode o zabumba rebentar,
Mas depois desta folia
Outros lhe tomam o lugar!
Sem máscaras percorrem eles
As ruas desta cidade
Arrebentando sem malho
A pele da humanidade.

E viva o Zé- pereira
Pois que a ninguém faz mal
E viva a bebedeira
Nos dias de carnaval!
Zim, balalá! Zim balalá
E viva o carnaval!

O autor manda pedir
Um pouco de paciência
Mais do que nunca precisa
Toda a vossa indulgência!
Dêem palmas e desculpem
Este trabalho grotesco
Que devendo se chamar
*Lês Pompiers de Nanterre*³⁴²

A referência à bebedeira, retratada como fruto da animação e, portanto, de uma alegria inofensiva, é acompanhada ao som onomatopaico dos bumbos: “zim, balalá”, dando ao público uma idéia da animação já conhecida pelos moradores da capital federal. Disputando espaço com as Grandes Sociedades, as ruas da cidade nestes dias de folia, em fins do século XIX e início do XX, eram tomadas por inúmeras manifestações festivas, pois

³⁴² Edigar de Alencar, op., cit., pp. 62-64.

além dos Zé-pereiras, havia também os inúmeros foliões avulsos (sobre os quais nos referimos no capítulo anterior), que muitas vezes aproveitavam o ritmo dos bumbos para fazerem suas coreografias; “grupos carnavalescos organizados a partir de afinidades múltiplas (vizinhança, profissão, religião, parentes) começavam a aparecer pela cidade”³⁴³ como os cucumbis, manifestações ligadas às irmandades católicas negras.

Estes, segundo Mello Moraes, eram comuns nas províncias do Norte (com o nome de cucumbis e nas demais regiões com o nome de congos) no período de certas festas populares, como o Natal e o Entrudo. Era possível, assim, ver, pelas ruas, negros “vestidos de penas, tangendo instrumentos rudes, dançando e cantando” canções na linguagem “de suas terras natalícias”.³⁴⁴ Segundo o mesmo autor, era corriqueiro encontrar grupos deles em lugares públicos como praças e ao lado de igrejas, ou em determinadas casas, onde ocorriam as “tradicionais cheganças dos *Mouros* e dos *Marujos*”.³⁴⁵

O folclorista descreve uma manifestação deste tipo no Rio de Janeiro em 1830, que foi realizada para reverenciar o “préstito fúnebre dos filhos dos reis africanos aqui falecidos [...]”. E precedendo a rede funerária coberta com um pano preto, acercada e seguida de centenas de escravos, os Cucumbis marchavam chocalhando e cantando, com seus *mametos* [crianças], de cocares de plumas, pulando e levantando os braços, ao compasso acertado”.³⁴⁶

Em toda a bibliografia consultada³⁴⁷, os autores se referem aos cucumbis como uma forma de congada ou de congos, que são descritos por Mário de Andrade como uma

dança-dramática, de origem africana, rememorando costumes e fatos da vida tribal. Na sua manifestação mais primitiva e generalizada, não passam dum simples cortejo real, desfilando com danças cantadas.[...] Porém, mesmo na manifestação mais primária de simples cortejo dum rei negro, os textos das danças e em parte mais vaga as coreografias, sempre aludem a práticas religiosas, trabalhos, guerras e festas da coletividade.³⁴⁸

³⁴³ Maria C.P. da Cunha. “Vários Zés, um Sobrenome: As Muitas Faces do Senhor Pereira no Carnaval Carioca da Virada do Século”, p. 374

³⁴⁴ Mello Moraes Filho, op., cit., p. 10

³⁴⁵ Idem, p. 109

³⁴⁶ Idem, p. 109

³⁴⁷ CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. MORAES FILHO, Mello . op., cit.; M.C.P. Cunha, Ecos da Folia.; Mário de Andrade, op., cit.; ANDRADE, Mário de. Danças dramáticas do Brasil.

³⁴⁸ ANDRADE, Mário de. Danças dramáticas do Brasil. p. 17

Para este estudioso das manifestações populares no Brasil, estes bailados tinham sempre como objetivo celebrar a entronização do rei novo. Ao analisar este tipo de festividade e sua relação com práticas mágicas, Andrade utiliza o texto de Frazer, *O Ramo de Ouro*, demonstrando que inúmeras civilizações, desde a Antiguidade, tinham como costume entronizar e celebrar o novo rei, relacionando tais atos às “comemorações mágicas dos mitos vegetais”. Para o autor, estes costumes antigos estariam sobrevivendo no Brasil através destas festividades. Para tanto, ele se utiliza de outros estudiosos como Guilherme Pereira de Mello, que em seus estudos compara os reinados de Congos da Bahia com a festividade que ocorria na França no século XVI com o nome de *reinages*.³⁴⁹

No entanto, para Mário de Andrade, tais inspirações de reis de folia teriam sido obra dos portugueses. Estes, percebendo que os referidos costumes estavam se extinguindo na Europa de então, resolvem inseri-los entre as “raças submetidas”. O mesmo estudioso entende que esses reinados passam a ter outra significação, mais política que religiosa:

Os Portugueses desde muito cedo usaram essa malícia diplomática de aceitar os potentados das terras a colonizar como reis fictícios. [...] O primeiro rei legítimo do Congo, assistido dos Portugueses na África, foi João I, morto em 1492, mas um século mais tarde já os reis negros da região eram meramente titulares, que nem os reis de *Congos* do Brasil.[...] Pela maneira com que Antonil se refere aos reis negros, cultuados pelos escravos do Brasil percebe-se que isso era costume que então se estava introduzindo aqui. “Portanto, não lhes (aos escravos) estranhe os senhores o criarem seus reis, cantar e bailar por algumas horas honestamente em alguns dias do ano”.³⁵⁰

Para confirmar sua tese, o autor insere em seu estudo a citação de Pereira da Costa, o qual afirma que este tipo de coroação e de celebração passou a se dar no Brasil no ano de 1711, coincidindo com o mesmo ano em que Antonil escreve as suas recomendações. O autor continua na defesa de sua tese, de que tais reinados foram criados pelos portugueses como uma espécie de manobra diplomática. Para isso, ele insere em seu texto uma das peças dos *Congos* que ele colheu:

Nosso Reis é só quem manda
Pra nós tudo trabaia!

³⁴⁹ Idem, p. 17-18

³⁵⁰ Idem, p. 19

Para ele tal texto deveria provar a verdadeira função social desses reinados coloniais de Congos que consistiam numa espécie de entronização de “reis de fumaça”. Estes funcionariam como uma espécie de “para-choque entre o senhores e escravos”.³⁵¹

No transcorrer de seu estudo, no entanto, Mário de Andrade acaba chegando à conclusão que tais bailados teriam uma possível origem histórica, e relaciona-os à história da rainha Ginga (ou Njinga) e de sua bem sucedida experiência diplomática com os portugueses. Tais autos festivos eram formados por duas partes, sendo a primeira mais religiosa e acompanhada por *cantigas*, dobrados de marcha, louvações, cantos-de-trabalho, benditos de peditório etc., e a segunda, que ele intitula de *embaixada*, mais dramática, com o intuito de comemorar um fato histórico. Sua descrição é diferente da relatada por Mello Moraes Filho e por Câmara Cascudo, inclusive com relação às letras das músicas. O que todas estas danças ou bailados teriam em comum seria o fato de possuírem reis e rainhas, além de outros figurantes relacionados à família real (príncipes, princesas, embaixadores, ministros, etc.), a figura de um feiticeiro, a morte e ressurreição de um dos componentes (às vezes o filho da rainha, às vezes o rei) e a dança que dramatiza uma cena de guerra ou luta entre os componentes do auto.

Os cucumbis, segundo Maria C. P. da Cunha, seriam uma forma especificamente carnavalesca de dança dramática que, anualmente era realizada por grupos de negros nas ruas da capital federal.

Em suas apresentações [...] desenrolavam um enredo que os folcloristas consideraram em tudo semelhante a outras formas consagradas em diversas partes do país- como as congadas, caboclinhos, caxambu, caiapós, maracatu ou quilombo. Depois das saudações, cantadas em português, o grupo desenvolvia seu enredo em língua africana, entoando canções transcritas (mas não traduzidas) por Mello Moraes Filho:

*Mala quilombé, ó quilombá...
Oh Mameto eu!(...)
E mamao, e Mamao
Ganga rumbá sindere iaco.*

A história contada pelos cucumbis representa um cortejo de príncipes, princesas, feiticeiros, embaixadores de outras nações africanas e o povo, levando para o rei do Congo seu filho recém-circuncidado. A morte do príncipe, atacado por tribo inimiga que se veste de penas, como os índios do Brasil dá origem a uma série de peripécias, encerradas pela

³⁵¹ Idem, p. 20-22

ressurreição do jovem por intermédio da mágica do feiticeiro. Além das saudações em português, o enredo fecha-se com louvações a São Benedito e à Virgem Maria, novamente cantadas no idioma dos brancos ao ritmo de ganzás, agogôs, xereques, tamborins, chocalhos, marimbas e adufes- ao passo que todo o resto permanecia na língua africana. As fantasias envergadas pelos participantes do cucumbi eram também bastante características: para os índios, círculos de penas nos joelhos, cintura, braços e pulsos; cocares e plumas com palas vermelhas, colares de miçangas, corais e dentes. Vestimentas mais ricas e caracteristicamente africanas diferenciavam o rei, a rainha, o embaixador e a Corte. Cobras, jabutis ou lagartos, às vezes vivos, outras empalhados, adornavam o feiticeiro e evidenciavam seu poder de controlar a natureza.³⁵²

Como a exibição destes grupos ocorria num momento em que se lutava pela abolição da escravidão e por conta de serem vinculados às irmandades católicas do Rio de Janeiro, havia uma certa tolerância a suas manifestações, muitas vezes vistas como pitorescas e infantis por parte de grande parte da imprensa do período. Logo após a abolição, no entanto, os cucumbis

serão equiparados de forma plena a mascarados, diabinhos e todas as formas de carnaval que desagradavam aos partidários do “bom-tom”. Embora carregassem atrás de si “uma grande cauda de público”, suas canções passaram a ser rotuladas como “melopéias selvagens”, seus instrumentos como “adufes bárbaros”, suas danças como “meneios rudes”. O carnaval “autêntico” postulado pela imprensa e pelas Grandes Sociedades já não tinha espaço para eles.³⁵³

A imprensa então passa a se referir a estes grupos com certo desprezo: “apareceram diversos grupos- o crônico cucumbi trouxe o seu cocar, o seu atabaque barulhento, o seu adufe monótono e a sua dança meneada, lembrando os passos dos negros da África junto dos coros tristes, quando há festa na tribo [...] . E dizer-se que há gente neste mundo que se diverte com esse desfile enfadonho”.³⁵⁴

Para Marina de Mello e Souza, em seu livro sobre estas festas de coroação do Rei Congo, “o que deve ser ressaltado no estudo dessas manifestações, freqüentes em diversas regiões do Brasil e que guardam entre si semelhanças significativas, é que se inserem num processo de constituição de identidades de comunidades negras no Novo Mundo, no qual as diferentes nações vão paulatinamente desaparecendo, passando todas a se abrigar sob o

³⁵² M.C.P. da Cunha, *Ecos da Folia*, pp. 41-42

³⁵³ Idem, p. 42

³⁵⁴ Idem, p. 45

manto do rei congo”.³⁵⁵ Dessa forma, tais festividades teriam um importante papel agregador na manifestação de culturas mestiças no Brasil e, também, atuavam para os negros, como uma forma de expressão de fé religiosa,

formas de reconhecimento de lugares sociais de destaque e expressão de lideranças. Para os senhores e administradores, eram exemplo de submissão e adaptação à sociedade escravista; eram forma de reforçar as relações patriarcais e serviam de intermediários no trato com a comunidade negra. Polissêmicos como a própria festa, os reis negros assumiram uma variedade de significados e atribuições, atestando a perenidade de algumas instituições que se distinguem pela sua maleabilidade.³⁵⁶

Como outros grupos carnavalescos que buscavam na imprensa a divulgação e aceitação de suas manifestações, um cucumbi, em 1887, dirige-se à *Gazeta de Notícias*, buscando sua aprovação. Contudo, apesar de citar que eram “gente bem vestida” e que “dançava bem”, o tom preconceituoso referindo-se a uma suposta “sexualidade desenfreada das negras”, por conta das várias crianças que eram carregadas por elas, o que para o articulista provaria “que os cucumbis, além das festas do carnaval, têm outras coisas em que se ocupam”³⁵⁷, aponta seu “completo desconhecimento” do simbolismo e da significação destas danças. Pouco depois da Abolição, apesar de suas relações com o catolicismo popular e de seu caráter pacífico, tais grupos passam a ser vistos e retratados como “um bando de negros desordeiros, fantasiados de índios, que se exibiam nos cordões carnavalescos ou nos últimos cucumbis do carnaval carioca”³⁵⁸. Acalmados os ânimos com relação à escravidão, a imprensa relegou tais manifestações ao esquecimento, pois eram vistas como monótonas e selvagens.

Mas, como já vimos no capítulo anterior, os cucumbis não eram os únicos malvistas por parte da imprensa do período, a qual muitas vezes se referia de forma irônica às diversas formas populares de diversão. Este era o caso também dos Zés-Pereiras.

Segundo Maria Clementina, em uma análise apurada dos versos e da peça de Vasques, o Zé-Pereira dos palcos tinha uma composição social bem popular: um funileiro (Joaquim Madruga, que tocava clarineta e era representado por Vasques), um charuteiro

³⁵⁵ SOUZA, Marina de Mello e . *Reis Negros no Brasil Escravista: História da Festa de Coroação de Rei Congo*. p. 258

³⁵⁶ Idem, p. 331

³⁵⁷ Apud, Maria C.P. da Cunha. Op., cit.,. 44

³⁵⁸ Idem, p.45

(João Pimpão, tocador de zabumba), um vendedor de galinhas (José da Véstia, tocador de caixa de rufo), um “assoprador de fagote sem profissão definida” (Manoel Ferreiro) e uma prostituta (Joana Perereca). Havia, ainda, um personagem que era habitual nos teatros, o que representava a opinião pública, e nesta peça era nomeado de Chico da Venda, “sujeito pedestre que ocupa o espaço central da circulação de informações (e mercadorias)”.³⁵⁹ Vasques, portanto, utiliza-se de personagens populares e de alguns diálogos para sintetizar o que seria o espírito do carnaval carioca:

VÉSTIA- Alto frente, *porfilar*! Agora, enquanto não vamos para o baile onde vai fazer furor a nossa sociedade, cantemos alguma coisa!

FERREIRO- O que há de ser?

VÉSTIA- Asneiras de carnaval, tudo serve!³⁶⁰

A maneira como eles se autodefinem, não como um simples Zé-pereira, mas como sociedade, evidencia a busca de referência “no que havia de ‘melhor’ na folia carioca”.

Os participantes do Zé-pereira não reconheciam aí sua alegada inferioridade, buscando equiparar-se às formas consideradas mais nobres (embora recentes) do carnaval. Em segundo lugar, esta diluição de distâncias sociais vem reafirmada por uma outra idéia igualitária, segundo a qual todas as “asneiras” servem igualmente para se cantar e brincar: asneiras se equivalem em todas as suas formas e possibilidades, independentemente de quem as profira. Tal afirmação, colocada na boca de um português Vestia (que, na pronúncia aportuguesada, provocaria riso ao soar como “Béstia”), é ainda reforçada pela disposição do grupo de “fazer furor” em um baile qualquer, onde pretendiam encerrar sua passagem.³⁶¹

Tal referência dizia respeito às sociedades carnavalescas, das quais participavam intelectuais e pessoas das classes abastadas. É importante ressaltar que, em fins do século XIX, os bailes de carnaval eram uma grande ocasião e nos recintos onde eles se davam, em hotéis e teatros, haviam espaços para as “famílias distintas e para o populacho, distribuídos entre os lotados salões e os exclusivos camarotes”. A referência ao “porfilar” seria com relação à entrada organizada nestes bailes que eram concorridíssimos e muito comentados pelos articulistas dos principais periódicos do período, os quais, em geral, eram convidados

³⁵⁹ M.C.P. da Cunha, “Vários Zés, um Sobrenome: As Muitas Faces do Senhor Pereira no Carnaval Carioca da Virada do Século”. Op., cit., p. 377

³⁶⁰ Idem, p. 378

³⁶¹ Idem, p. 378

para estas ocasiões. Dessa forma, Vasques utilizaria alguns elementos de “aproximação entre este humilde zé e o padrão que as sociedades maiores já começavam a impor ao carnaval das ruas e salões [...] Diante da atitude francamente pedagógica que tais sociedades sempre assumiram em face dos foliões da plebe, isso só poderia ser lido como um sinal de sucesso e um motivo de tolerância”.³⁶² Outros elementos também sugerem tal aproximação, como a presença feminina (a Perereca) que em geral não existia nestas manifestações musicais e festivas, pois os Zé-pereiras eram um espaço predominantemente masculino. A referência à mulher e o apelido dado à Joana, perereca, provavelmente faziam alusão ao canção, que na época fazia muito sucesso no *Alcazar*, e ao movimento de pernas desta dança, que lembrariam os de uma rã ou perereca. Para Maria Clementina, o autor usaria propositadamente esta imagem, aproximando de forma tosca a personagem Joana Perereca das famosas prostitutas que se exibiam do alto dos carros nos desfiles das Grandes Sociedades.

Estes elementos de aproximação com os grandes clubes, a celebração da bebedeira, as mulheres e a dança, provavelmente, faziam o público rir, pois a improbabilidade de tal semelhança é que dava humor à peça. O texto de Vasques contém, portanto, elementos relevantes das ambigüidades que cercavam as aparições públicas do Zé-pereira. “Condenado em suas origens e práticas de classe-coisa de operários, desocupados e prostitutas- , ele pode ser transformado em um ícone do próprio carnaval, incorporado as formas mais seletas de brincadeira para funcionar como um símbolo da universalidade da folia”.³⁶³

Tal foi o sucesso desta peça que a melodia francesa usada junto com os versos do ator, dançarino e teatrólogo, segundo Edigar de Alencar, passou a ser considerada como uma espécie de hino do carnaval brasileiro, e é tocada até os dias atuais em bailes carnavalescos:

Passou mesmo a simbolizar a grande festa não somente no Rio mas em todo o país. Paródias apareceram aos montes e a melodia fácil e alegre tornou-se popularíssima. O estribilho da versalhada de Vasques passou a ser a estrofe principal, enquanto o zim, balalá! Passa a estribilho:

Viva o Zé-pereira

³⁶² Idem, p. 379

³⁶³ Idem, p. 381

Que a ninguém faz mal
E viva a bebedeira
Nos dias de carnaval
Viva o Zé-pereira!
Viva, viva, viva!³⁶⁴

Apesar do enorme sucesso e da canção continuar sendo tocada durante muitos anos, os cortejos de Zé-pereiras começam a incomodar, cada vez, mais a imprensa carioca, principalmente nas duas primeiras décadas do século passado. Eles serão sempre citados, pela imprensa da época, criticando não apenas o som estridente das zabumbas, mas também o “povo” que, embevecido com estes cortejos, deixariam de prestar atenção aos fatos políticos importantes para a vida da nação. Outros ressaltam a importância do Zé Pereira para a vida cotidiana e política de nosso país, como é o caso de João Rialto, pseudônimo de Edgar Barbosa de Barros (que também utilizava outros nomes, como o de Jean Grimace), o qual era poeta, romancista, teatrólogo, crítico, humorista e tradutor. Em versos cínicos e satíricos, ele resalta a importância deste cortejo nos dias de festa carnavalesca. Através de uma paródia da música de Vasquez, o “Hino ao Zé”, publicada em 1921 na *Careta*, o mesmo nos conta a relevância desta manifestação:

³⁶⁴ ALENCAR, op., cit., pp. 29-30

Viva sempre o Zé Pereira
Que a ninguém, ninguém faz mal
Viva sempre o Zé Pereira
Que preside o carnaval

Si unicamente três dias
Não reinasse o Zé Pereira
Nenhum de nós saberia
O que é crise financeira

Em matéria de progresso
Vivemos na pasmaceira,
Por ser muito exígua a dose
Que temos de Zé Pereira

Si a suja politicagem
Chafurda na lamaceira
É que os paredros não tocam
Com perícia o Zé Pereira

Quem for perito no rufo
De um batido Zé Pereira
Há de ter do Santo Padre
Indulgência a vida inteira

Qualquer tipo semi-morto
Por força da bebedeira
Põe-se de pé num pinote
Logo que ouve o Zé-Pereira

Tio Pita, o presidente,
A sua faina veteira
Não levaria tão longe
Si tocasse o Zé Pereira

Falta uma cousa, se sente
Que dê alegria à feira;
E o que há de ser meus amigos
Senão um bom Zé Pereira?

Do centenário a festança
Será uma borracheira
Si não metem no programa
Todo dia, Zé Pereira

Pode existir quem conceba
carnaval sem Zé Pereira;
Menos difícil parece
Fim de mês sem quebradeira

Soprem com força o clarim

Que se escute na fronteira,
Mas distante se há de ouvir
O rufo do Zé Pereira

Soa a primeira pancada,
Soa a segunda, a terceira,
E nada mais é preciso:
Tudo corre- É o Zé Pereira!

Vários temperos adubam
O dia da pagodeira
Mas o x que dá melhor gosto
É o diabo do Zé Pereira

Salvas ao longe e zabumba
Soam da mesma maneira,
Mas o ouvido é mais atento
Quando é tom de Zé Pereira

Aposto qualquer quantia
Nos conventos muita freira
Cola às vidraças o ouvido
Para ouvir o Zé Pereira

O entrudo passou de moda
E era o *clown* da brincadeira
Foi-se o limão, a bisnaga,
Mas perdura o Zé Pereira.

Falando aqui francamente,
Quem é que na quarta-feira
Não tem ainda no ouvido
A ilusão do Zé Pereira

Viva sempre o Zé Pereira
Que a ninguém, ninguém faz mal
Viva sempre o Zé Pereira
Que preside o carnaval.³⁶⁵

³⁶⁵ RIALTO, João. Hino ao Zé Pereira. *Careta*, 29 de fevereiro de 1921.

Nestes versos, João Rialto insinua que o carnaval e suas brincadeiras fazem com que o cidadão deixe de lado fatos relevantes da vida do país e, por conta disso, a “politicagem chafurda na lamaceira” e a crise financeira perdura. Na visão do escritor, “tudo passa menos o Zé Pereira”. Aqui é importante ressaltar que o Zé-Pereira a que ele se refere não é mais o que percorria as ruas do Rio de Janeiro durante os carnavais das últimas décadas do século XIX e a primeira década do século XX, o qual foi tão criticado pelos intelectuais do período. O Zé-Pereira passa a adquirir inúmeros significados ao longo dos anos: muitos cordões no início do século XX são identificados como zé-pereiras, as ruidosas orquestras dos bailes também passam a ser chamadas com esta designação, e no caso dos versos do escritor, o Zé-Pereira é sinônimo da própria folia carnavalesca. Ainda há referências negativas a seu respeito, mas o que vemos, cada vez mais, são alusões paradoxais, até mesmo pela confusão e múltiplos sentidos que a palavra passa a ter. Em um outro artigo da *Careta*, também de 1921, é encontrada uma referência irônica ao Zé-Pereira. Neste, o articulista sugere que, durante as comemorações do Centenário da Independência, bastaria inserir, em seu programa, o Zé Pereira, que ele, sozinho, daria conta de animar toda a festa. “Para o ano, com o Centenário bastar-nos-há chamar o Zé-Pereira, que ele sozinho encherá todos os números do programa em homenagem à nossa Independência”.³⁶⁶

O artigo ressalta, ainda, que apesar de nada de relevante ter sido produzido para o carnaval, os Zé-Pereiras teriam “salvo” o mesmo de se tornar modorrento.

Este ano carnavalesco não produziu nada sensacional, devido a crise ou talvez, mesmo, quem sabe, o próprio Momo, sabendo o quanto está cara a fazenda, é bem possível que tenha mandado arranjar o seu disfarce com pedaços de gazes e restos de lantejoulas dos anos passados.

A música por exemplo, esse amontoado de sons saltitantes que começa a mexer com os nervos da população um mês antes dos três grandes dias, passaram-se os três dias foliões, e por mais que as charangas soprassem as composições novas, ninguém se apercebeu de que essas composições existiram, o que é claro de explicar, porquanto as que se salvaram ainda são as mesmas do ano passado com o ritmo modificado.

Nada disso, porém, foi motivo suficiente para que se tivesse um carnaval pobre. O Zé Pereira roncou pelos zabumbas nas ruas, o Zé Pereira viveu portanto, o Zé Pereira ainda teve a força antiga para fazer barulho, por isso o carnaval não passou despercebido, vingou, foi vitorioso...

³⁶⁶ Careta. Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1921

Se o Zé Pereira morresse!...Mas não, nem convém falar em agouro, ele aí esteve forte, troante, barulhento, pois vivo e são chegou, e desde que ele se manifeste, chova ou derrubem os raios mais torres da Ligth, o povo há de saltar e rir como nos anos anteriores, mesmo sem música original e canções novas, porque para a nossa gente se divertir basta a orquestra infernal de um desafinado Zé Pereira.³⁶⁷

O texto também revela o preconceito com relação à forma como as brincadeiras e diversões ocorriam pelas ruas do Rio de Janeiro durante o carnaval. E, ainda, a música é descrita pelo autor como um “amontoado de sons saltitantes”. Suas observações não condizem, no entanto, com o que pesquisamos, pois uma das músicas compostas neste ano com o intuito de animar a festa de Momo foi *Ai Amor*, de Freire Júnior, que alcançou grande sucesso entre os foliões, principalmente por conta das referências ao visual e ao modo de vida pautado nas aparências, descrito na música através das “melindrosas” e “almofadinhas”. Esta marcha carnavalesca, devido a sua grande repercussão, acabaria também inspirando a revista carnavalesca *Reco-Reco*, de Carlos Bitencourt e Cardoso de Menezes, estreada em janeiro daquele ano no Teatro *São José*. Tal sucesso acabou, também, estimulando o aparecimento de outra revista com o mesmo título da marchinha, *Ai Amor*, de Antônio Tavares, estreada no mês seguinte no mesmo teatro.

Almofadinha
Gente “pronta”, sem vintém
Anda “chic” bem na linha
Não diz donde o “cobre” vem

É arrojado
Só tem lábias
E cantigas
Sem vergonha, malcriado
Não respeita as raparigas

Ai amor
Ai ó flor
Não me faça sofrer assim
Este mal que não tem mais fim

Melindrosinha
Moça chique e vaporosa
Elegante e bonitinha
Perfumada como a rosa

³⁶⁷ Careta, Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1921

Namoradeira
Com vontade de casar
Os botões de laranjeira
Nos dão muito que pensar.

Ai amor,
Ai ó flor
Não me faças sofrer assim
Este mal que não tem mais fim

Moço bonito
É rapaz descolocado
Que por processo esquisito
Anda chique e perfumado

Este tratante
Dó ré mi sabe tocar
Intitula-se estudante
Para as moças embrulhar

Misteriosa
É mocinha sem vintém
Que também é melindrosa
Sem dizer como a ninguém

Veste a capricho
Anda só, vai ao cinema
Acerta sempre no bicho
Pra resolver o problema.³⁶⁸

Irritado, o jornalista se refere aos ânimos da população com relação ao carnaval, os quais permanecem intactos mesmo diante das maiores tragédias e da falta de canções novas ou instigantes, desde que continuasse a troar a “orquestra infernal” e “desafinada” de um Zé-Pereira. Aqui, muito provavelmente, o autor se refere aos conjuntos de Zé-pereiras formados pela população mais pobre da cidade e que ainda teimavam em perambular como “avulsos” pela cidade, causando desconfiança de parte da elite:

O velho Zé Pereira, presença constante ao longo de quase um século de folia, mudava de sentido e adquiria muitos rostos ao longo dos anos e dos contextos em que apareceu.
Já na década de 1880, as referências da imprensa carioca estabeleciam de forma clara a diferença entre categorias de Zé-pereiras- assim como fizeram para as máscaras e fantasias. [...] os Zé-pereiras foram logo

³⁶⁸ Ai amor , marcha Carnavalesca de Freire Júnior e interpretada pelo Grupo do Moringa. Gravadora Odeon, no. do álbum 121972, 1921. No mesmo ano Bahiano gravou a marchinha com a mesma gravadora. No. do Álbum: 121974.

incorporados às formas mais elegantes da folia: não só faziam parte das Grandes Sociedades e animavam os bailes em salões fechados de todos os tipos como, às vezes, eram organizados apenas para gente “seleta”. Assim, os que eram designados como “avulsos”, de extração e aparência popular, eram vistos com desconfiança crescente e com acentuado desdém.³⁶⁹

É por conta da incorporação do estilo destes grupos pelos salões elegantes que veremos também no préstito carnavalesco de *Fon-Fon!* a alusão ao acompanhamento deste por um *Formidável Zé- Pereira*:

Todo préstito
Que se preza,
Que conhece a pagodeira,
No fim, impávido, os músculos retesa,
Num brilhante Zé Pereira.
E como é isto do tom,
Das normas da pagodeira,
Seja na rua ou nas salas,
Oh! Povo querido, abre alas
Ao famoso Zé Pereira
De *Fon-Fon!*

Na caricatura abaixo, o tocador de bumbo “malha” insistentemente o couro do instrumento sem se importar em estar esmagando um negro, que é na verdade o Zé-Pereira. Aqui, Kalixto parece se referir exatamente ao fenômeno que acabamos de discorrer, pois o Zé-Pereira do povo deve abrir alas ao da *Fon-Fon!*, mais elegante e elitista.

³⁶⁹ Maria Clementina Pereira da Cunha. Op., cit., pp. 49-50

370

Estes Zé-pereiras, provavelmente, ainda possuíam alguns dos elementos originais: elementos do entrudo português, como o ritmo (que revitalizava as danças tradicionais, como as de velhos), “a ridicularização das classes superiores (no vestuário alusivo aos signos da hierarquia social ou no volume ‘senhorial’ das barrigas), a pilhéria direta e a alusão pessoal presente nos dizeres pregados aos chapéus”, assim como em elementos relacionados à comida, tais como os enfeites de pães e alhos”.³⁷¹ Arrastando junto de si uma turba barulhenta, repleta de diabinhos e “máscaras avulsos”, os Zé-pereiras, assim como os cucumbis, eram vistos com grande desconfiança e certo desprezo por parte do público carioca que queria ver, na capital federal, uma festa mais ordeira e com “ares europeus”. Ao entrarmos no século XX, serão cada vez menos toleradas estas manifestações, vistas pela imprensa como “bárbaras”:

O carnaval de rua foi o que costuma ser todos os anos [...] Grupos de Zé-pereiras a zabumbarem por aí além; dominós em quantidade e mudos como frades-de-pedra; homens vestidos de mulher; mulheres vestidas de homens; sujos a dar com o pau [...] ³⁷²

Enfim, é interessante notar que, apesar de não ser aprovado por alguns jornalistas “formadores de opinião”, a inserção e referência ao Zé-Pereira nas festas carnavalescas e na

³⁷⁰ Kalixto, “Prestito Carnavalesco *Fon Fon!*” (detalhe). *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1909

³⁷¹ Idem, p. 48-9

³⁷² *Jornal do Brasil*, 13 de fevereiro de 1893. Apud. Maria Clementina P. da Cunha. Op., cit., p. 50

imprensa, durante as primeiras duas décadas do século XX, nos mostram sua popularidade e também a importância do teatro de revista na difusão de certas manifestações carnavalescas. Apesar das mudanças, parte de sua memória foi preservada por conta das constantes referências a ele. Prova disso é a foto abaixo do grupo “*Teimosos carnavalescos- Decanos do Zé- Pereira*”, mostrando que tal atividade permanecia viva no ribombar dos enormes bumbos.

373

III.1. Carnaval do Zé Povinho

- Enfim! Ei-lo!
- Quem?
- O carnaval, homem de Deus! O carnaval , pois não sabes que amanhã é domingo gordo, o primeiro dia de nosso carnaval?
- Ah! Sim! Nem me lembrava mais.
- Já assististe a algum carnaval aqui?
- Há muitos anos. Era ainda um menino de colégio. Só me lembro que se jogava muita água.

³⁷³ *Careta*, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1911.

- Chi! Como estás atrasado. O Entrudo é história antiga. O nosso carnaval de hoje é imponente, é moderno: há jogo de confetti, lança-perfumes. É lindo.

-Sempre ouvi dizer isto.

- Demais é absolutamente popular. Todos os elementos sociais confraternizam, misturam-se.

- Como depois das revoluções.

- Justo. Não fica ninguém em casa. Toda a população afluí para o centro da cidade. A Avenida fica uma beleza. Não se pode dar um passo. As sociedades trazem para a rua préstitos fabulosos, com mulheres quase nuas e homens... também.

- Ah! Sim?

- Vais ver. É feérico. Há cordões riquíssimos, que gastam rios de dinheiro nas fantasias- como o *Cascata de Marfim*, *Os filhos azuis do último diabo preto*, *A romã de turquesa* e o *Centro Atlético das Dançarinas do Vesúvio*.

- Mas, que é isto? Que nomes extraordinários são estes?

- Ué! São os nomes dos cordões mais afamados cujos versos os jornais publicam com antecedência.

O ano passado houve um que deu sorte o – *Arranca Rabo* –, engraçadíssimo. Mas a polícia cismou : mandou que tirassem do nome a palavra – arranca.

- E deixassem só o rabo?

-Sim.

-Grupo do Rabo?

-Justamente.

- Mas que tolice. Seria preferível deixar o arranca.

- Todos nós também pensamos assim. Mas não sei porque a Polícia viu no- arranca- uma flagrante alusão a uma conhecida individualidade política e mandou suprimi-lo do título do Club. A Polícia aqui tem , às vezes, essas tolices. Mas qual a polícia que não as tem, não é?

- É.

- Enfim. O carnaval é a única festa verdadeiramente popular que temos.

- Já muita gente me disse a mesma coisa.

- E disse uma verdade. Basta afirmar que os bairros e os subúrbios ficam vazios. O ano passado, segundo as estatísticas, os bonds, trens, automóveis, carros, etc. transportaram no último dia de carnaval, dois milhões de passageiros.

- Dois milhões? Mas se nós só temos novecentos e tantos mil.

- Ora! Foi porque muita gente ia e vinha.

Mas como ia dizendo. No carnaval estabelece-se uma verdadeira corrente de cordialidade. Os confetti e lança-perfumes são os agentes mais poderosos dessa espécie de confraternização.

Vêm-se moças correndo na rua, descabeladas, molhadas, atacando os rapazes a lança-perfumes, a confetti. Pega-se no braço das moças, nas pernas; às vezes chega-se mesmo a dar-lhe beliscões. Uma pândega. E ninguém fica zangado. Os automóveis e carros chegam a custar contos de réis. Os bonds andam apinhados, vai gente até o teto. Os hotéis fecham por falta de comida, o café acaba, o chopp esgota-se...

- Basta, basta, homem, que já estou sentindo aflições. Mas então o carnaval daqui é assim?

- Exatinho.

Jacques, que ouvira a minha narração exata e viva, com grandes movimentos de espanto e terror, levantou-se rápido e perguntou:

- Sabes onde há um telefone por aqui perto?

- Creio que ali mesmo, no armazém da esquina. Para que? Precisas de alguma coisa? Esqueceste a carteira?

- Não! Quero perguntar se há quarto vazio no Hotel das Paineiras.

- Mudas-te então?...

- Não.

- Por causa do calor?

- Não. É só para passar os três dias de carnaval.³⁷⁴

A crônica acima possui um humor sarcástico e ferino quando se refere ao carnaval como a festa mais popular e democrática do país. O narrador, ao ressaltar as qualidades da festa, desqualifica-a. Assim, ao dizer que a Avenida fica “uma beleza”, “não se pode dar um passo”, onde as Grandes Sociedades fazem seus desfiles de mulheres e homens quase nus, denota os incômodos e o preconceito com relação aos apelos eróticos destas festividades. O narrador também critica veladamente os gastos excessivos e os nomes esdrúxulos dos cordões, assim como as proibições da polícia, que muitas vezes não tinham nenhum sentido para a população em geral. Por conta deste cenário, tumultuado ainda mais pelas guerras de confetes e lança-perfumes, pela superlotação dos bondes, pelo alto custo dos automóveis, pela falta de comida e de chopes devido à grande quantidade de pessoas que se amontoavam pelas principais ruas da capital federal, um dos protagonistas da história mostra seu desespero em fugir da folia, preocupado em ver se ainda haviam quartos no Hotel Paineiras, recanto turístico e elegante do período. Inaugurado em 9 de outubro de 1884, junto ao trecho Cosme Velho–Paineiras da Estrada de Ferro do Corcovado, tal empreendimento tinha a pretensão de oferecer aos seus hóspedes “todo o conforto e vantagem que se encontram nos bons hotéis da Suíça e dos Estados Unidos”.³⁷⁵

³⁷⁴ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912

³⁷⁵ Disponível em: http://www.light.com.br/web/institucional/cultura/ccl/memoria/hotel_paineiras Acessado em 16 de outubro de 2007.

Referindo-se a este hotel, que ficava no meio da floresta da Tijuca, o interlocutor deixa claro que o incomoda dividir o mesmo espaço que o populacho utiliza para suas brincadeiras folionas, e, por isso, ele opta por um local bem distante destas. Outro ponto importante deste diálogo é que, apesar dos esforços em implementar um carnaval disciplinado, organizado e elegante, brincantes de todas as classes sociais saíam às ruas, mesmo diante de certas implicações das autoridades, que o narrador satiriza com relação à proibição do uso da palavra “arranca” do cordão “Arranca Rabo”. Apesar de todos os esforços, como ressalta Cunha, “Grandes Sociedades de imensa fama e prestígio, que se haviam dedicado durante décadas à tarefa de ‘civilizar’ os hábitos da folia, continuavam a conviver com os velhos dançarinos e suas cabeçorras, com o entrudo modernizado ou não dos bairros e das confeitarias, a intensa procura por máscaras baratas e a mania de brincar de ‘Você me conhece?’[...]”³⁷⁷. Além disso, os cordões e ranchos começam a surgir em vários locais da cidade, e no período da crônica eles inundavam as ruas com suas manifestações carnavalescas. O fato principalmente dos primeiros se apegarem a certas tradições então renegadas dos Carnavais do século XIX, ou ainda à “ausência de talento literário, ‘espírito’ ou ‘humor’ entre gentilha que saracoteava nesses desfiles”, fazia com que a imagem da “violência e da ameaça social” fosse “colada a esses grupos

³⁷⁶ Hotel das Paineiras. Disponível em: http://www.light.com.br/web/institucional/cultura/ccl/memoria/hotel_paineiras Acessado em 16 de outubro de 2007.

³⁷⁷ Maria Clementina P. da Cunha, op., cit., p. 150-1

carnavalescos”, o que justificaria “a atitude unanimemente temerosa e hostil das elites, tanto da imprensa como das autoridades” quanto a essas agremiações.³⁷⁸

Dessa forma, o maior problema residia, pelo menos na visão dos que defendiam o carnaval elegante e das Grandes Sociedades, na proliferação destes grupos, grêmios e pequenas sociedades que teimavam em obter “registros e autorizações de cartórios e distritos policiais” para poderem desfrutar e brincar à vontade pelas ruas do Rio de Janeiro. A crônica faz alusão, com igual desprezo, a práticas muito distintas de se brincar o carnaval, como os cucumbis, os zabumbares dos Zé-pereiras, os cordões e ranchos, estes dois últimos tratados muitas vezes de forma indistinta e apontados por muitos estudiosos do assunto como sendo as matrizes dos blocos e escolas de samba atuais.³⁷⁹

Há também certa confusão da imprensa da época ao se referir a cordões e ranchos, por conta de suas semelhanças, principalmente com relação à origem social destas duas agremiações festivas, que em geral abarcavam gente dos morros, subúrbios e trabalhadores braçais. Cunha ressalta a diferença entre eles:

[...] **ranchos** usavam alegorias sobre carroças, mesmo que em escala menor que as sociedades, enquanto os integrantes dos **cordões**, com suas variadas fantasias, seguiam invariavelmente no chão, a pé; os **cordões** caracterizavam-se sobretudo pela percussão acompanhada de cantoria, na qual um ou dois dançarinos vestidos de índios entoavam a copla, e o coro em uníssono repetia o estribilho (ou chula), por vezes acompanhados apenas por cavaquinho e violão, mas os **ranchos** harmonizavam seu canto, apresentavam-se com percussão leve (pandeiros, castanholas etc.) e com um volume instrumental considerável que incluía cordas e sopro (do que resultava a diferença musical entre as marchas-ranchos e o batuque sincopado dos cordões); a presença de mestres de canto ou de harmonia era, assim, marca característica dos **ranchos**, tendo em vista a necessidade de ensaios mais estruturados para suas apresentações- ao passo que os **cordões** contavam muitas vezes com um mestre-de-pancadaria, a quem cabia afinar o ritmo da percussão; nos **ranchos**, o destaque era dado pela forte presença feminina- as saloias ou pastoras, que dominavam o diapasão do canto e do desfile enquanto os cordões, embora nem sempre excluíssem as mulheres, eram predominantemente masculinos em suas saídas à rua.

Por fim, os **ranchos** desfilavam com enredos fixos que integravam o conjunto dos componentes, ao passo que os **cordões** no máximo apresentavam uma cantiga unificada, composta para a ocasião especial.

³⁸⁰

³⁷⁸ Idem, p. 183-4

³⁷⁹ Idem, p. 152

³⁸⁰ Maria C.P.Cunha, op., cit., p. p. 153-4. Todos os grifos são nossos.

João do Rio, em *A Alma Encantadora das Ruas* refere-se a vários destes grupos carnavalescos, e cita algumas das canções entoadas por eles.

Oh! abre ala!
Que eu quero passá
Estrela d'Alva
Do Carnavá!

Segundo Edigar de Alencar, teriam sido os cordões que introduziriam as cantigas compostas especificamente para serem entoadas nos carnavais. Estas canções serviriam para exaltar as qualidades e características da agremiação carnavalesca pelas ruas da cidade. Este é o caso, por exemplo, do cordão *Flor de São Lourenço* que em 1885 canta os seguintes versos durante o carnaval:

Ó dona Mariquinha
Agite seu lenço
Para dar um viva
À *Flor de São Lourenço*³⁸¹

Um exemplo diferente seria o exposto abaixo, que faz alusão ao Mal. Deodoro da Fonseca de forma irreverente e bem humorada:

Fui ao Campo de Santana
Beber água na cascata,
Encontrei o Deodoro
Dando beijo na mulata

A mulher do Deodoro
É uma grande caloteira
Mandou fazer um vestido
Não pagou a costureira.³⁸²

Em fins do século XIX e início do XX, os carnavais não tinham uma trilha sonora específica para esta festa, e em geral, o que se tocava nestes eventos era música instrumental, muitas vezes árias de óperas bem conhecidas do público e canções folclóricas ou populares que tinham os versos improvisados com temas do momento e, por isso, muito apreciados pelos foliões.

³⁸¹ ALENCAR, Edigar. Op., cit., p. 83

³⁸² Idem, p. 83-4

No caso do último exemplo, percebemos que a métrica dos versos é muito similar à cantiga de roda *Eu Fui no Itororó*, cuja melodia deve ter sido usada para entoar os versos galhofeiros relacionados ao marechal. Como a maioria dos cânticos que eram exibidos nos cordões, ranchos e blocos carnavalescos durante o carnaval possuíam em seus versos as peculiaridades do grupo que os entoava, estes em geral, não eram conhecidos do grande público, ou ao menos não se fixavam na memória dos foliões. Por conta disso, os estudiosos do assunto não classificam estas canções como carnavalescas.

No entanto, uma destas cantigas, encomendada para ser o hino do *Cordão Rosa de Ouro*, acabou, após alguns anos, fazendo um grande sucesso e se popularizou, passando a ser entoada por carnavalescos que não faziam parte desta agremiação. A famosa marcha-rancho de Chiquinha Gonzaga, *Ó Abre Alas*, é até hoje identificada com as festividades de Momo:

Ó abre-alas
Que eu quero passar
Eu sou da Lira
Não posso negar

Ó abre-alas
Que eu quero passar
Rosa de Ouro
É quem vai ganhar³⁸³

Em geral, a canção que fazia sucesso em um ano acabava sendo entoada por diversos anos seguidos. Este seria o caso, por exemplo, do *Ó Abre Alas* e do *Vem Cá Mulata*, de Bastos Tigre.

As letras, bem como vocabulário pobre das músicas, eram extremamente criticados por alguns literatos em seus artigos na imprensa ilustrada.

A nossa canção popular ainda é sertaneja; as raras exceções que aparecem aqui, feitas por trovadores da cidade, são reveladoras de inextricáveis estupidezes (sic), e repugnam. Põem à evidência aquela lamentável ignorância que o Brasileiro mostra ter do sentido das palavras e a sua admiração perplexa do palavrão complicado. Em suma cada cancionista esconde um orador.

As outras, as que nos vêm do sertão, posto que em péssimo português e com muito pouco nexos, são desculpáveis pela sua ingenuidade.

³⁸³ Alencar, op., cit., p. 85. *Ó Abre-Alas*, marcha-rancho de Chiquinha Gonzaga, 1899.

O nosso povo é talvez aquele que suporta por mais tempo uma mesma toada, uma canção por mais monótona que seja- e as nossas são, com certeza, as mais monótonas que jamais vibraram nos ares do mundo. Assim, contenta-se com uma por ano, pelo carnaval. Essas mesmas são criadas, geralmente, por cançonetistas francesas que, diga-se de passagem, as cantam como ninguém:

*O mê boi morrê!
Quê sêrrá de mime...
Mande buscá ôtrre, manine,
Lá nô Piô!*

Precisamente *O Meu Boi Morreu* é a canção deste carnaval. Digo isso aos leitores dos Estados, é claro, pois é duvidoso que ainda haja alguém, a estas horas no Rio, que não seja capaz de entoar:

*Ó seu moço inteligente,
Faç'a o favor de me dizê:
Em riba daquele morro
Quantos capim há de tê!*

E, não sei se pela novidade, acho essa canção muito mais *entrainant* do que as que se cantaram nos anos passados e que o Brasil todo conhece, de norte a sul...

Estou a ver-te, leitor provinciano do sul, seriamente contrariado por não saberes a música e, por isso, não poderes cantarolar, como eu:

*O meu boi morreu!
Que será...*

Há de chegar lá dentro de um mês, se tanto. Espera pois.³⁸⁴

É nítido o preconceito do articulista com relação à canção carnavalesca e o palavreado utilizado nela. A toada sertaneja *O Meu Boi Morreu*, de Luiz Moreira, gravada em 1916 pela Casa Edison, tendo como intérpretes Baiano e Eduardo das Neves, a despeito da opinião de parte da elite letrada, fez enorme sucesso e acabou, inclusive, inspirando a criação de uma revista teatral de J. Praxedes e Raul .

É importante ressaltar que a linguagem carnavalesca, de meados do século XIX até o fim da primeira década do século XX, foi um domínio de eruditos. Como já vimos, a folia era vista por parte dos intelectuais como uma forma de educar a população. Muitos destes articulistas, além de foliões, também construíam peças de teatro, compunham músicas e escreviam as crônicas literárias e comentários a respeito dessa festa.

O carnaval carioca tem nos seus fastos esse tom livresco, meio pernóstico, de que se valiam cronistas e animadores, quase sempre

³⁸⁴ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 04 de março de 1916

propositalmente pois o assunto comportava e até exigia. As crônicas em prosa rimada da *Gazeta de Notícias* no começo da década derradeira do século passado, assinadas por S eram um primor de fartura e espírito momesco. Como não havia cantigas, os jornais as inventavam, confeccionando versos em profusão e os atribuindo aos grupos e cordões. O noticiário da grande festa era lantejoulado de versos, que também se derramavam pelas colunas abertas dos pufes, redigidos por literatos como Bilac, Atílio Milano, Emílio de Menezes, Raul, Kalixto ou por jornalistas como Mauro de Almeida.³⁸⁵

Os *pufes* (publicados a partir de 1870) seriam escritos com intenção humorística e tinham como objetivo convidar os foliões para os bailes e festejos carnavalescos. A palavra *pufe* vinha exatamente do sentido das palavras *puff* em inglês ou *pouf*, em francês que significavam “anúncio ou louvação em linguagem exagerada ou extravagante”³⁸⁶. Para Tinhorão, estas palavras tinham origem onomatopaica e, portanto, passariam a ter um caráter carnavalesco, pois a “emissão explosiva e repentina de som, passaria, pelo verbo francês *pouffer*, a denominar o estourar de riso ou cair na gargalhada”.

Historicamente, no entanto, a linguagem dos *pufes* carnavalescos tem sua origem na enfiada de versos em que os poetas das companhias loucas ou burlescas francesas, ligadas às confrarias ou corporações, parodiavam atos oficiais (como falas do trono, discursos, proclamações reais etc.) em suas encenações carnavalescas, aproveitando as paradas dos desfiles.³⁸⁷

Estes textos rimados, posteriormente teriam estimulado a inclusão nos desfiles de um carro alegórico intitulado “carroça de injúrias”, que quatro séculos mais tarde, segundo Tinhorão, teria dado origem aos “carros de crítica” no Brasil.

Como os pufes estariam estreitamente vinculados à “inauguração” de um novo carnaval pelos intelectuais, sua linguagem abusava de termos em francês, inglês ou de vocábulos “repolhudos e bombásticos”, como: *chicard*, *pom-pom*, *clown*, *can-can*, *joup*, *bal-masqué*, *bataclan*, formidoloso, repimponético, alvinitentes, viridentes, etc.

Os escritores, muitos deles intelectuais renomados, jornalistas, mas também foliões, acabaram criando um gênero no período: o de cronista carnavalesco. Alguns se envolveram em mitos fundadores e musicais, como Mauro de Almeida (o Peru dos Pés Frios), através de sua relação com a composição do primeiro samba de sucesso, o *Pelo Telefone*, cuja

³⁸⁵ Alencar, op., cit., 32-4

³⁸⁶ TINHORÃO, José Ramos. Op. cit., p. 87

³⁸⁷ Idem, p. 87

autoria ele divide com Donga³⁸⁸. Em geral estes cronistas possuíam apelidos ou pseudônimos bem peculiares, tais como:

Altamira (Eduardo Magalhães)
Arlequim (Paulo Cabrita)
Baguncinha (Luiz de Xerez)
Barbadinho (Franklin Gens)
Barulho (Augusto de Moraes Castringuy)
Bicanca (Jaime Corrêa)
Bicudo (Nestor Guedes)
Bocage (Antônio José de Freitas)
Bouvier (Henrique Moura)
Casquinha (Oliveira Herêncio)
Castor d'Andico (Cândido de Castro)
Chantecler (Eugênio Costa)
Chope Duplo (Josué Viana), etc.³⁸⁹

Alguns destes cronistas, como o João do Rio, que não podemos denominar de carnavalesco, são de fundamental importância para que possamos, hoje, compreender a visão que parte dos intelectuais tinham desta folia. Além disso, através de suas descrições, entendemos melhor como as brincadeiras e festividades aconteciam pelas ruas do Rio de Janeiro.

João do Rio, conta-nos sobre os cordões e o aumento progressivo dessa forma de agremiação e manifestação festiva. Segundo ele, era provável que entre o Largo de São Francisco e a Rua Direita “dançassem vinte cordões e quarenta grupos rufassem duzentos tambores, zabumbassem cem bombos, gritassem cinquenta mil pessoas”.³⁹⁰

Para ele, a promiscuidade entre foliões aproximava a “gentalha” dos “rapazes acadêmicos, futuros diplomatas e futuras glórias nacionais”, que se “contaminavam” com as cantigas populares:

Há duas coisa
Que me faz chorá
É nó na tripa
E bataião navá!³⁹¹

³⁸⁸ Para saber mais sobre o “primeiro samba” no Brasil ver: Cunha, Fabiana Lopes da. Da Marginalidade ao Estrelato: O Samba na Construção da Nacionalidade (1917-1945); Vianna, Hermano. O Mistério do Samba; Moura, Roberto. Tia Ciata...

³⁸⁹ Edigar de Alencar. Op., cit. Nas páginas 34 e 35 há mais nomes e apelidos destes escritores-carnavalescos

³⁹⁰ João do Rio, op., cit., p. 55

³⁹¹ Idem, p. 55

Essa proximidade com as massas é confirmada por um jornalista da *Fon-Fon!* que afirma que o carnaval é a festa mais popular do Brasil:

Não é só a Cidade Nova, nem é só a Saúde e a Gamboa, que concorrem com seu contingente para a multidão que se diverte esses dias. A Gávea, Botafogo, Laranjeiras, Tijuca, Haddock Lobo impam de conhecimentos elegantes, fraternizam nesses dias com a tresloucada alegria popular da gente que se diverte nas ruas.

Há gente que desce do bem estar de Petrópolis ou de outras cidades serranas para passar os três dias de carnaval no forno asfixiante da cidade.

É pela Avenida, nas horas mais barulhentas, nos apertos mais desesperados, encontram seu par da vulgaridade de caras plebéias, de figuras exóticas, de cordões e mascarados, os encantos mais tentadores dos mais lindos exemplares femininos, desses que dão a nota elegante nos dias chics da Avenida e que ornamentam com a atração das suas seduções, a vivacidade mundana das recepções e das recitas do municipal.

O carnaval é o 13 de maio das nossas festas. Tão *bão* como tão *bão*.³⁹²

Ao associar o carnaval ao 13 de maio, o articulista quer, também, difundir uma imagem de folia onde não há diferenças sociais e étnicas. Começa-se neste período a se criar o mito do carnaval como sendo a festa mais democrática do Brasil, ou até mesmo do mundo, nas palavras dos mais exaltados.

Ao final, o jornalista utiliza-se de uma onomatopéia (“tão bão, como tão bão”) para referir-se ao som ritmado das zabumbas dos “Zé-Pereiras”. Tal sonoridade dos bumbos, depois amplamente utilizada pela imprensa, foi utilizada no lundu de Xisto Bahia, *Isto é Bom*, gravada por Baiano, pela Casa Edison.

O inverno é rigoroso / Bem dizia a minha vó
Quem dorme junto tem frio / Quanto mais quem dorme só

Isto é bom, isto é bom / Isto é bom que dói...

Se eu brigar com meus amores / Não se intrometa ninguém
Que acabado os arrufos / Ou eu vou, ou ela vem

Quem vê mulata bonita / Bater no chão com o pezinho
No sapateado a meio / Mata o meu coraçãozinho

Minha mulata bonita / Vamos ao mundo girar
Vamos ver a nossa sorte / Que Deus tem para nos dar

Minha mulata bonita / Que te deu tamanha sorte

³⁹² Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912

Foi o Estado de Minas / Ou Rio Grande do Norte

Minha viola de pinho / Que eu mesmo fui o pinheiro
Quem quiser ter coisa boa / Não tenha dó de dinheiro ³⁹³

É interessante observar que esta foi a primeira música gravada no Brasil, o que denota que a indústria fonográfica via nela motivos melódicos e narrativos que atrairiam o público. Não é possível afirmar quem inspirou quem, se foi a elite letrada que incitou o talento dos músicos populares, ou vice-e-versa. Entretanto, o fato é que a sonoridade rítmica destes instrumentos foi muito utilizada no período, seja em artigos, anedotas ou em charges como a descrita abaixo, onde se lê, no bumbo tocado por Momo, que lidera um cordão animado por diabinhos, palhaços e mulheres semi-nuas, os dizeres: “isto é bom, isto é bom, isto é bom! Isto é mesmo muito bom, muito bom! bom, bom” .

³⁹³ Isto é bom, lundu, de Xisto Bahia, gravado por Eduardo das Neves, Odeon, no. do álbum 108076, 1902

394

³⁹⁴ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1909.

Mas, se alguns louvavam a democracia desta festa, grande parte dos literatos viam esta proximidade com desconfiança e como algo negativo, pois a falta de talento dos versos simples e das melodias repetitivas se infiltrava entre pessoas de classes mais abastadas:

E perto de S. Ex., o eterno Sr. conselheiro ,distingo perfeitamente o tição do meu ilustre cozinheiro. Ao lado de Mme. Vejo, aos bamboleios e saltos, a lavadeira notável do meu vizinho e ainda, bem ao lado de Mmle., a intérprete dos nossos poetas, percebo a figura serelepe de uma arrumadeira da vizinhança.³⁹⁵

Para se compreender a importância desta “mistura” e proximidade entre distintas classes sociais, é importante entender como a mentalidade do carioca e, por conseguinte, do brasileiro, modificou-se com o início da República. Com a política do encilhamento, fortunas se esvaem e outras são construídas, o que possibilita o surgimento de uma nova classe sem ética para os negócios e com um perfil mais agressivo e corrupto.

O revesamento das elites foi acompanhado pela elevação do novo modelo do burguês argentário como o padrão vigente do prestígio social. Mesmo os gentis-homens remanescentes do Império, aderindo à nova regra, “curvam-se e fazem corte ao burguês plutocrata”.³⁹⁶

No mesmo ritmo alucinante com que as fortunas e o poder mudam de mãos, o ritmo da cidade e da sociedade carioca também se modifica. João do Rio evidencia isso ao afirmar sua “preferência em abordar eventos e fenômenos que gravitam em torno de dois pólos: os ‘encantadores’ e a ‘canalha’”. A fixação nestes extremos se juntava à crença de que embora fossem culturas de margens distintas, eles são “imprevistos e se parecem pela coragem dos recursos e a ausência de escrúpulos”.³⁹⁷

É importante ressaltar que, por conta de o Rio de Janeiro ser a capital do país e ter um papel importante quanto a negociações concernentes à política cafeeira, além de possuir a maior rede ferroviária nacional, que permitia sua comunicação com as principais capitais do país, a cidade se tornou o maior centro de comércio do país. Além disso, era ali que se concentravam as sedes dos bancos e a maior Bolsa de Valores, o que dava ao Rio de Janeiro certo controle sobre as operações financeiras. E, ainda, era a cidade de maior

³⁹⁵ “Diário das Ruas”, Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1913

³⁹⁶ SEVCENKO, Nicolau. Op., cit., p. 26

³⁹⁷ SCHAPOCHNIK, Nelson(org). *João do Rio: um dândi na Cafelândia*.p. 14

população, o que atraiu inúmeras indústrias, que viam ali um excelente mercado de consumo e de mão-de-obra.

Todavia, a decadência da economia cafeeira do Vale do Paraíba e a transferência do café paulista para o porto de Santos, fizeram com que as atividades da cidade se modificassem e transformassem o Rio no maior “centro cosmopolita da nação”, o que trouxe consigo uma “remodelação dos hábitos sociais e dos cuidados pessoais”.³⁹⁸

III.1.1. Carnaval e Reforma

Uma verdadeira febre de consumo tomou conta da cidade, toda ela voltada para a “novidade”, a “última moda” e os artigos *dernier bateau*. [...]

Muito cedo ficou evidente para esses novos personagens o anacronismo da velha estrutura urbana do Rio de Janeiro diante das demandas dos novos tempos.³⁹⁹

O tamanho do porto não permitia que navios de grande porte atracassem no cais, assim como a estreiteza e curvilinealidade das ruas atrapalhavam o transporte e a ligação entre os terminais portuário, ferroviário e os armazéns e casas de comércio. Para piorar a situação, a cidade era foco de inúmeras doenças como a varíola e a febre amarela. Este panorama estava aliado ao fato de os europeus não verem com bons olhos a turbulenta comunidade de mestiços e as contínuas crises políticas que haviam exaurido tanto o “Tesouro Nacional, como sustado a entrada de capitais e dificultado a imigração. Era preciso pois, findar com a imagem da cidade insalubre e insegura, com uma enorme população de gente rude plantada bem no seu âmago, vivendo no maior desconforto, imundície e promiscuidade e pronta para armar em barricadas as vielas estreitas do centro ao som do primeiro grito de motim”.⁴⁰⁰

Um dos carros alegóricos elaborado por Kalixto para o desfile da Fon-Fon! No carnaval de 1909, intitulado *Os Melhoramentos*, insere a questão das epidemias na cidade e sua relação com as reformas urbanas:

³⁹⁸ Idem, p. 27-8

³⁹⁹ Idem, p.28

⁴⁰⁰ Idem, p. 29

401

Na charge, vemos o desenho de uma mulher simbolizando a morte, e a varíola pescando um corpo moribundo em meio a destroços de uma construção. Um cágado carrega uma placa com os dizeres: “Melhoramentos Avariados”, referindo-se ao grande surto de varíola que acometeu a cidade do Rio de Janeiro, matando por volta de 6000 pessoas em 1908, quando a população, maciçamente, passou a comparecer nos postos de vacinação. Um dos jabotis, o que leva a placa dos “melhoramentos avariados” parece se referir às opiniões a respeito da postura de Oswaldo Cruz, narrada em alguns jornais do período, diante do episódio. Os mais radicais diziam que o famoso sanitarista assistia de “braços cruzados” a este flagelo e que a Diretoria Geral de Saúde Pública estava dominada por “profundo desânimo”. O jornal *O Paiz*, de 11 de julho de 1908, alertava sobre as críticas que o senador Barata Ribeiro fazia frente à Diretoria de Saúde e ao Sr. Oswaldo Cruz:

Já ontem no Senado o Dr. Barata Ribeiro, cuja competência no assunto é irrecusável, formulou categoricamente a acusação de desídia ao benemérito Sr. Dr. Oswaldo Cruz. Para a S. Ex. nem todas as medidas profiláticas de uso contra a varíola foram postas em prática pela Diretoria

⁴⁰¹ “O Préstito Fon-Fon!” (detalhe), Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1909

de Saúde. E o que se propala, com manifesta e eleivosa injustiça, é que esse esmorecimento no ataque a varíola é uma tática para arrancar do governo a execução da lei que estabeleceu a vacina obrigatória e que o povo repeliu com indignação.⁴⁰²

Há, também, a possibilidade de o jaboti simbolizar que a demora nas reformas é que possibilitaram uma nova epidemia de varíola na cidade, pois, na visão dos médicos, somente num “país onde reinavam ‘a ignorância, os preconceitos, ou a incúria’, inibindo assim a propagação da vacina, ainda podia grassar a varíola. Em outras palavras, a pouca difusão da vacina e a ocorrência de epidemias de bexigas eram outros, entre tantos, ‘índices’ inventados pela classe dominante no período para ‘medir’ o nosso grau de atraso na corrida com destino a um determinado modelo de ‘civilização’”.⁴⁰³

Dentre as várias causas da Revolta de 1904 no Rio de Janeiro, a postura adotada por alguns higienistas teria sido vital para a eclosão do movimento. Estes, respaldados pelo furor reformista, passam a combinar “estratégias indiretas, como a proibição de acesso a empregos públicos ou a estabelecimentos de ensino às pessoas não-vacinadas, com as ações diretas e agressivas características da vacinação domiciliar- levadas a efeito com especial esmero nas habitações coletivas.[...]”. Além disso, os “descaminhos técnicos e burocráticos do serviço de vacinação em todo um século de história”, junto com as sólidas raízes culturais negras da tradição “vacinophobica” teriam ajudado a crescer na população o sentimento de revolta.⁴⁰⁴

Dentre as várias medidas para sanear e higienizar a capital federal no início do século XX, uma ficou famosa e virou canção, a polca *Rato, Rato*, de Casemiro Rocha e Claudino Costa. Com o intuito de exterminar os ratos da cidade e junto com eles a peste bubônica, a Saúde Pública lança uma campanha, que estimulava a população a caçar estes roedores a troco de algum dinheiro. A letra desta música tinha como tema as atividades dos compradores de ratos, chamados de gabirus, que revendiam os animais à Saúde Pública a dois tostões por cabeça:

Rato, rato, rato
Qual o motivo porque roeste o meu baú
Rato, rato, rato
Audacioso e malfazejo gabiru

⁴⁰² A Varíola. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 11 de julho de 1908.

⁴⁰³ CHALHOUB, Sidney. Cidade Febril. p. 178.

⁴⁰⁴ Idem, p. 179-80

Rato, rato, rato
Eu só desejo ver o dia afinal
Que a ratoeira te persiga e consiga
Satisfazer meu ideal

Quem te formou?
Foi o diabo, não foi outro, podes crer
Quem te gerou?
Foi uma sogra pouco antes de morrer
Quem te criou?
Foi a vingança, digo eu
Rato, rato, rato
Emissário do judeu

Quando a ratoeira te pegar
Monstro covarde não te ponhas a gritar, por favor
Rato velho descarado roedor
Rato velho como tu faz horror
Nada valerá o teu qui-qui
Morrerás e não terás quem chore por ti
Vou provar-te que sou mau
Meu tostão é garantido
Não te solto nem a pau⁴⁰⁵

Tal medida, segundo Alencar, teve que ser suspensa, pois começaram a ocorrer fraudes. Os vendedores de ratos passaram a incluir, entre os “lotes” de ratos vivos, alguns feitos de papelão e cera. Além disso, chegou um requerimento de um morador de Niterói, reclamando à Saúde Pública o pagamento de mais de oito contos e trezentos mil réis, o que equivaleria a uma entrega em torno de noventa mil roedores. Desconfiados de tais números, foi aberta uma sindicância e descobriu-se que o cidadão além de comprar ratos da capital federal e de cidades vizinhas, passou a criar estes animais em sua residência. Este episódio foi utilizado como tema de algumas canções e, também, “na revista teatral *Avança*, de Álvaro Paes e Álvaro Colas (1904). Um dos quadros mais engraçados era “Ratazanas”, o qual era encenado acompanhado de versos que aludiam ao episódio:

Faço negócio de ratos
Sou uma grande ratazana
Sustento um mano e uma mana
Três filhos e quatro gatos.
O que me faz afligir
O que agora mais me dói
É não poder impingir
Mais ratos de Niterói.

⁴⁰⁵ Rato, Rato. Polca de Casemiro Rocha e Claudino Costa. 1904. Orestes de Mattos - Disco Brasil 70.234

Outra música, *A Vacina e os Ratos*, utilizando-se da melodia de *Manhã na Roça*, tinha como tema as peripécias do espertalhão:

Fez até um grande herói
Boa cobreira
Tinha lá por Niterói
A ratoeira
Mas descobrem certo dia
A toca
Entre toda a rataria
A que não era carioca.⁴⁰⁶

Independentemente destes episódios pitorescos, muito rapidamente esse novo grupo social associado à regeneração urbana, conseguiu rasgar e dilatar as ruas e exibir seus “primeiros monumentos voltados à sagração de seu triunfo e de seus ideais. O primeiro deles se revela em 1904 com a inauguração da avenida Central e a promulgação da lei da vacina obrigatória [...] O segundo grande marco da sua vitória é a Exposição Nacional do Rio de Janeiro, que trouxe a glorificação definitiva dos novos ideais da indústria, do progresso e da riqueza ilimitados”.⁴⁰⁷

As reformas continuariam nos anos seguintes em várias áreas da cidade e também nos transportes, serviços público e até mesmo na educação, e seria tema de um lundu de Eduardo das Neves, intitulado *Reforma*, que ressalta os aumentos dos serviços e as reformas que ao invés de melhorarem a vida da população levam a uma maior carestia na vida desta:

Foi-se o ano da pendenga
Chamada candidatura
Entra o ano da reforma
Com muito ar e doçura
Estrada de ferro, correio, Tesouro
Tudo reformado a peso de ouro
Um funcionário ganhava setenta
Reforma-se apenas com 190

Tem futuro o trem de ferro
O empregado do governo
E o fantasma do Congresso
A reforma é um sucesso
Eu confesso

⁴⁰⁶ Edigar Alencar, op. cit., p. 93-4

⁴⁰⁷ Idem, p. 30

Que é um sucesso
(E é um sucesso mesmo)

O grão chefe da central
Da polícia brasileira
Inventou também reforma
Pra sua gente guerreira
Os seis suplentes foram aumentados
Também os agentes foram contemplados
Está mais vistoso o porrete viril
O porte garboso do guarda civil

Quando há qualquer conflito
Aí vem São Benedito
Um faustinho lindo emprego
Que a todos impõe respeito
Qualquer sujeito,
Me dêem respeito

Ali na Cadeia Velha,
Gaiola do papagaio
Vai haver uma reforma
Que já entrou nos ensaio
Aumento do milho para a criação,
E fala-se disso a bem da nação
Aumento do milho para o nosso porvir
A base de pena para produzir

Se mais milho é razão
Para a guerra e união
Venha o ouro, eu faço fé
Que a reforma é um filé
Vem cá, meu louro,
Me dá o pé

Se a reforma é justa, humana,
A todos toca um bocado
Que reformem as mudanças,
Que está de tempo acabado
Reformem a vida para se viver,
Reformem a morte para não se morrer
Reforma o navio, reformem o trem
A casa da sogra reformem também

Meu santo reformador
Que assim reformará o bem
Muitas palmas ao autor
Passem todos muito bem
Eu não reformo a mais ninguém

(Fala)

- O que vale é que vou pedir uma reforma lá pra casa também.
- Bravo Eduardo, está muito desinformado a respeito do dinheiro lá em casa ...⁴⁰⁸

A composição foi feita, provavelmente, em 1911, pois se refere às eleições, que acreditamos ser a presidencial, a qual tinha Rui Barbosa de um lado e Hermes da Fonseca de outro, e que teria sido a mais acirrada até então, por conta da campanha civilista empunhada pelo candidato baiano. Além disso, outros elementos nos levam a esta conclusão, pois ela fala de inúmeras reformas, e estas ocorreram em várias áreas, como no ensino, com a reforma Rivadávia. Apenas 10 anos após a reforma empreendida por Epitácio Pessoa, veio a reforma proposta pelo Ministro Rivadávia Correia. O conteúdo polêmico desta estava no fato de que se eliminava não somente o exame de madureza e a equiparação dos estabelecimentos de ensino secundário ao Ginásio Nacional, mas também todos os certificados de conclusão dos cursos secundários das escolas equiparadas, além dos certificados de conclusão do Ginásio Nacional, que já vinham sendo expedidos há quase um século, com direito ao ingresso imediato nos cursos superiores. Dessa forma, foi extinto, do ponto de vista legal, o ensino secundário no Brasil. Foram também extintos os já problemáticos cursos preparatórios que, embora fossem feitos em geral junto às faculdades, não eram, pelo menos do ponto de vista jurídico, um exame de admissão, mas constituíam uma espécie de atestado de estudos secundários. Daí para frente não era mais necessário comprovar estudos secundários. Esta forma de ensino entrava em regime da mais ampla autonomia, existindo apenas um exame de admissão ao ensino superior feito pela faculdade interessada em receber o aluno. Kalixto também se referiria a ela em um de seus carros do “préstimo Fon-Fon!” de 1912:

⁴⁰⁸ A reforma, lundu de Eduardo das Neves, gravado pela Odeon, Número do Álbum 120038, provavelmente de 1912

409

Voltando à composição de Eduardo das Neves, ela também se refere à reforma promovida na guarda civil, alusão feita por Kalixto com o carro *Sentinellas à Antiga e à Moderna*, referindo-se à nova postura dos soldados devido ao treinamento dado a eles na Alemanha, os quais formariam o famoso grupo dos “jovens turcos”, responsáveis por inúmeras mudanças dentro do exército.

410

⁴⁰⁹ “O Préstito Fon-Fon!” (detalhe), Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912

Tal reforma buscava modificar a visão que a população tinha das autoridades policiais, já que a guarda nacional não era encarada seriamente pela população, sendo sempre alvo de piadas como a ilustrada com o carro *São-Bem-Dito*.⁴¹¹

412

Acreditamos que esta charge satiriza a ação e postura da guarda nacional, pois Emílio de Menezes, diante da notícia de que “o chefe de Polícia proibiu que fizessem parte da Guarda Civil oficiais da Guarda Nacional”, comenta tal anúncio através dos seguintes versos humorísticos:

Quem agora da Briosa envergue a farda,
 Não pode mais, segundo o chefe ordena,
 Fazer parte da nobre Civil Guarda
 Que com luva e com pau, ao povo acena.
 Não encontra o motivo a mente tarda
 Dessa resolução que assim condena
 O Civil que à cidade assiste e guarda,
 A não possuir patente, por pequena.
 E as razões indagando uma por uma
 Não encontro, de fato, em toda a lista,
 Senão esta que é frágil como espuma.
 Julga o chefe, que é um rubro governista,
 Que um “nacional” não pode ser em suma,
 “Civil”, civilizado ou civilista...
 Que me dizes do projeto do Correa Defrheyta sobre o júri?⁴¹³

⁴¹⁰ “O Préstito Fon-Fon!” (detalhe), Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1911

⁴¹¹ “O Préstito Fon-Fon!”(Detalhe), Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912

⁴¹² Idem

A “Briosa”, como a guarda nacional era popularmente conhecida, era muito criticada pela sua incapacidade de agir até mesmo frente a pequenos delitos. Na charge, o músico alemão é atacado por um touro enraivecido que levanta o instrumentista no ar. O animal segue e mira o guarda, que envergando orgulhosamente sua farda e empunhando verticalmente seu cacetete, de costas, não percebe o que está prestes a ocorrer com ele. Enquanto isso, um civil tenta deter o touro com um porrete.

No começo do século, a “briosa” era uma legião que tinha um grande nome,

mas de expressão apenas decorativa, animando as verbas do ministério da Justiça, da qual sempre dependeu, bem como a prosperidade de uns tantos algibebees militares. É alhada à feição das milícias antigas da colônia, quando o governo da Metrópole explorava a vaidade dos filhos do país [...] Num país pobre de títulos honoríficos, [...] os postos de oficial da Guarda, concedidos sem critério de escolha, ao protegido da política, valem por uma cobiçada prenda.⁴¹⁴

Desse modo, os postos criados pelo governo eram distribuídos sem nenhum critério dentro da Guarda Nacional. Por conta disso, a oficialidade deste regimento era, segundo Edmundo, uma das maiores do mundo. Mas, quanto a soldados, tinha um número muito reduzido. O regimento muito esporadicamente se reunia para uma revista ou desfile pelas ruas da cidade. No entanto, para conseguir com que a composição pudesse fazer isto, era necessário reunir um número de soldados que a “briosa” não possuía em seu quadro. Assim sendo, um ou dois dias antes desta sair às ruas, saíam os recrutadores nos subúrbios da cidade recolhendo à força, entre os populares, aqueles que receberiam depois “equipamento bélico, instrução imediata, muito ligeira, aliás, breves indicações, apenas, sobre a conduta com que há de manter em forma, o modo de colocar no ombro, a carabina, marchar...Essas arrepanhas fazem-se, geralmente, à noitinha, sob a luz frouxa e amarelada dos combustores a gás. É o salve-se quem puder!”⁴¹⁵

São inúmeras as charges a respeito da Guarda Nacional, que também se referiam à ela como “São Benedito”,⁴¹⁶ e todas elas são feitas em forma de pilhérias, denotando seu descrédito frente à comunidade. Diante de tal imagem, não é difícil entender por que a

⁴¹³ Zangão (Emílio de Menezes), A Imprensa, Rio de Janeiro, 1911, p. 1

⁴¹⁴ Luiz Edmundo, op., cit., p. 966

⁴¹⁵ Idem, p. 968

⁴¹⁶ Infelizmente, apesar de procurarmos insistentemente, não conseguimos saber o porque deste denominação. Temos como hipótese que isto se deva ao papel que esta guarda desempenhava nos desfiles religiosos do império. Há um episódio muito interessante a esse respeito em Luiz Edmundo, op, cit., p. 972

Guarda Civil, após passar por uma reforma, tenha proibido que oficiais da Guarda Nacional compusessem seu quadro.

Em 1912, um articulista da *Careta* chega a comparar a notícia da incorporação da Guarda Nacional com o Exército como “tragicamente carnavalesca”:

Em pleno refflorir do carnaval estoura na cidade a grande notícia tragicamente carnavalesca: os soldados de mentira da Guarda Nacional vão se transformar em soldados de verdade: a briosa vai ser incorporada ao exército, será comandada por um general efetivo: terá cem regimentos de infantaria e vinte e um de cavalaria e não ficará uma só oligarquia de pé nestes vastos Brasis.

A incorporação da guarda nacional às forças do ministro da Guerra facilitará a ação cometida ao Exército, de regenerar a República.⁴¹⁸

Voltemos à canção de Eduardo das Neves. Além de todos estes elementos, vinculados a várias reformas, o compositor também se refere à cadeia velha, que na época sediava a Câmara dos Deputados. O papagaio a que ele alude na canção e que outras charges também utilizarão com o mesmo simbolismo, representa os inúmeros políticos que falavam em demasia, repetiam o que tinham ouvido ou o que os outros afirmavam e, em geral, agiam muito pouco. Até mesmo Rui Barbosa, o qual, por longo tempo, havia sido louvado como o Águia de Haia, passa a ser alvo da imprensa e de alguns caricaturistas que passam a referir-se a ele também como um papagaio. Tal imagem acabaria inspirando

⁴¹⁷ “Carnaval Político” (detalhe), *Careta*, Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 1912

⁴¹⁸ *Careta*, Rio de Janeiro, 06 de abril de 1912

Sinhô a compor o famoso samba *Fala Meu Louro*, lançado no carnaval de 1920, com estrondoso sucesso:

A Bahia não dá mais coco
Para botar na tapioca
Para fazer um bom mingau
Para embrulhar o carioca
Papagaio louro
Do bico dourado
Tu falavas tanto
Qual a razão que vives calado?
Não tenhas medo
Coco de respeito
Quem quer se fazer não pode
Quem é bom já nasce feito.⁴¹⁹

Nesta canção, elaborada logo após mais uma derrota do candidato baiano nas eleições presidenciais, o coco refere-se à cabeça de Rui Barbosa, que sempre era retratada pelos caricaturistas como grande e redonda, como um coco ou um grande atlas. Os principais fatos políticos ou cotidianos sempre eram tema para composições carnavalescas, desfiles e fantasias destas festividades, além de serem alvo de traços talentosos dos desenhistas das revistas ilustradas, como J. Carlos ou Kalixto.

Desta forma, tais fatos não deixaram de ser registrados durante o carnaval, como o retratado na charge abaixo, onde Kalixto utiliza a imagem do prefeito da capital federal, Francisco Marcelino e Souza Aguiar, associada a um cágado. Souza Aguiar pretendia continuar os melhoramentos relacionados à reforma urbana, introduzida pelo prefeito anterior, Pereira Passos, só que, como o desenho ilustra, apesar de muitos apoiarem estas mudanças, elas ocorriam muito lentamente, ao menos aos olhos de parte desta elite. Aliás, o prefeito é sempre retratado ao lado ou sobre um cágado, devido à sua lentidão em tomar medidas administrativas importantes ou urgentes durante seu governo.

⁴¹⁹ Fala Meu Louro, Samba de Sinhô, com Francisco Alves e Grupo dos Africanos, Gravadora Popular, no. álbum 1009, 1920

Apesar das palavras de ânimo quanto às ações relacionadas às reformas, o prefeito, retratado cavalcando um enorme jabuti, não consegue avançar em suas ações.

Um outro carro alegórico, presente no préstito carnavalesco da *Fon-Fon!* de 1909, faz alusão a este período de reformas, coroado com a Exposição Nacional, iniciando com os seguintes versos:

Este carro não vai sem verso alexandrino
 Sem a épica impressão da leitura da Eneida
 Sem a glória triunfal e vibrante de um hino;
 Foi o feito mais nobre e mais ilustre e eterno
 Do atual governo
 E do Dr. David Campista du Pin e Almeida⁴²¹

⁴²⁰ “Carros de Estado” (detalhe), Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1909.

⁴²¹ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1909.

422

A referência à praia é porque a exposição, ocorrida em 1908, foi realizada na Praia Vermelha com o intuito de comemorar o Centenário da Abertura dos Portos às Nações Amigas. Ela representou os anseios em demonstrar as mudanças e transformações que o país e, principalmente a Capital Federal, haviam passado com as reformas urbanísticas e sanitárias. Miguel Calmon Du Pin de Almeida era o Ministro da Viação e Obras Públicas, o qual colocou em prática os inúmeros projetos ambiciosos de Afonso Pena. Tais obras somente se tornaram possíveis devido à aquisição de empréstimos realizada pelo ministério da Fazenda, dirigido por David Campista.

A ilustração faz uma sátira bem humorada, utilizando-se de trocadilhos, referindo-se à Exposição e à ex-posição da praia (como se a remodelação e todas as grandes obras do governo chegassem a este tipo de absurdo), mudando a posição de uma praia. A ilustração faz, ainda, uma brincadeira com o nome da mesma. Ao invés de ser praia da Saudade, o texto refere-se ao sentimento de saudade com relação à antiga posição da praia.

Retomando estas mudanças, para Sevcenko, a grande transformação do espaço público se pautará em quatro princípios:

⁴²² “O Préstito Fon-Fon!” (Detalhe), Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1909

A condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.⁴²³

Tais medidas também se estenderiam à grande festa da capital federal: o carnaval. No entanto, a ocupação do espaço festivo pela elite, ou ao menos a tentativa de tal ato, se daria muito antes das primeiras reformas da capital federal.

Para Felipe Ferreira, seria a partir de 1840, com o surgimento das sociedades dançantes e musicais que promoviam bailes, como a *Sociedade Constante Polka* ou a *Sociedade Nova Harmonia*, que abrem lugar para os bailes públicos que acabam por estimular os desfiles pelas ruas da cidade.

A idéia de desfilar pela cidade começa a se definir como uma espécie de antídoto para a “barbárie” do entrudo e um sinônimo para civilização,[...] que estabelece o formato das brincadeiras desejadas para o carnaval da cidade e acaba por destacar a multiplicidade de influências agindo sobre o formato da festa carnavalesca carioca.⁴²⁴

A ocupação deste espaço e o modelo europeu para tal ocupação eram sinônimos de civilidade e de desenvolvimento urbano, na visão de parte de nossa elite, como deixa claro o artigo do *Correio Brasiliense*:

O Rio de Janeiro não viu milhares de carruagens enfeitadas de belos máscaras, de fitas e de emblemas cruzarem suas ruas apinhadas de povo, e cujas janelas se adornaram de cortinas de sedas e damascos: ainda não viu belas mulheres lançarem aos cavalheiros vestidos de marlota ramalhetes de odoríferas flores, e ao povo punhados de doces: não viu ainda bandas inúmeras de música percorrerem as ruas animando este povo imenso em suas danças festivas que parecem intermináveis: ainda não viu esses carrinhos enfileirados ocuparem um espaço de duas léguas como em Marselha, por exemplo. Confessemos que ainda não estamos tão urbanizados.⁴²⁵

O Corso, desfile carnavalesco de carros com foliões fantasiados e mascarados pela Avenida Central, passaria a acontecer no início do século XX. Em 1907, o desfile seria,

⁴²³ Idem, p. 30

⁴²⁴ FERREIRA, Felipe. Op., cit., p. 61

⁴²⁵ Correio Brasiliense, Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1849. Apud, Ferreira, Felipe, op., cit., p. 61

segundo Eneida, uma prática que a elite também utilizaria para reafirmar seu poder. Como possuir carro e desfilar nele era algo impensável para as camadas populares, a charge abaixo, de J. Carlos, satiriza as duas únicas formas do Zé Povinho andar de “tomóvel” durante o carnaval: ou na ambulância ou no camburão.

426

- Pois eu só andei de *tomóvel* durante o carnaval. Uma *veis* na *sistença* e duas *veis* na Viúva Alegre.

Voltemos ao primeiro grande desfile, o do Congresso das *Grandes Sumidades Carnavalescas* de 1855, e ao sentido expresso em “tomar o espaço das ruas” que, para Felipe Ferreira, seria uma forma de apropriação simbólica do espaço citadino feito pela elite, imitando o gestual das festas processionais. “O longo caminho explorado pelo passeio incluirá as principais vias cariocas, como o largo do Paço, a rua Direita, o campo da Aclamação, a rua Matacavalos, o cais da Glória, o largo do Machado, o Passeio Público e o largo do Rocio”.⁴²⁷

⁴²⁶ Careta, Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1920

⁴²⁷ Felipe Ferreira, op., cit., p. 62

429

É importante ressaltar que esta ocupação do espaço pela burguesia citadina já vinha ocorrendo no final do século XIX, mas com a regeneração urbana, tal fato se intensificará, modificando hábitos e vestimentas. As sobrecasacas e cartolas (um dos alvos prediletos de alguns foliões no século XIX) deram lugar ao paletó de casemira clara e chapéu de palha. As mulheres passeariam, pela Rua do Ouvidor, com vestidos leves e elegantes, e grandes chapéus, como ditaria os modismos do momento. Como afirma Nicolau Sevcenko, o importante era ser “*chic* ou *smart* conforme a procedência do tecido ou do modelo”.⁴³⁰

⁴²⁹ Planta da cidade do Rio de Janeiro de 1908. Disponível em: <http://www.brazilbrazil.com/m/map1914sg.jpg>
Acessado em 04 de junho de 2007.

⁴³⁰ Sevcenko, op., cit., p. 31

Tais reformas ocorriam em vários níveis, como por exemplo, o comportamental. A vadiagem, a serenata e a boemia passariam a ser vistas com maus olhos e o violão, instrumento que em geral acompanhava os boêmios em suas serestas e “vadiagens”, também. Além da perseguição a estes comportamentos, acontece a eliminação de pensões e confeitarias baratas e, juntamente com elas, sua clientela de boêmios e vadios.

A intolerância se estendia, ainda, para as formas de manifestação da cultura e religiosidade popular:

A proibição das festas de Judas e do Bumba-meu-boi, os cerceamentos contra a festa da Glória e o combate policial a todas as formas de religiosidade popular: líderes messiânicos, curandeiros, feiticeiros etc...As exprobrações contra as barraquinhas de São João no Rio vão de par, nas crônicas diárias, com os elogios aos cerceamentos à festa da Penha em São Paulo.⁴³¹

Certamente, tal intolerância também atingiria a maior festa popular da capital federal. Como já vimos, o carnaval que esta elite desejava, era o europeu, “com arlequins, pierrôs e colombinas de emoções comedidas, daí o vitupério contra os cordões, os batuques, as pastorinhas e as fantasias populares preferidas: de índio e de cobra viva.”⁴³² Mas tal controle ficava cada vez mais difícil, pois na virada do século XX “não parecia haver uma resposta definida sobre como lidar com aquela multiplicidade e multiplicação da folia, que se estendia pelos bairros mais distantes e pelas classes mais baixas, parecendo imitar e adaptar (ou desvirtuar, para outros) as lições aprendidas das Grandes Sociedades”.⁴³³

O espaço festivo passa a ser tomado pelos populares para desconsolo e desespero de parte da elite carioca. A coluna “Diário das Ruas” da *Fon-Fon!* exhibe esta preocupação com certo humor e sarcasmo. Como vimos acima, no mesmo espaço onde brincavam conselheiros e madames, saltavam e dançavam lavadeiras e arrumadeiras.

A charge abaixo demonstra este tipo de preocupação, satirizando a igualdade carnavalesca através do desenho de um homem extremamente mal vestido interpelando uma família, possivelmente de classe média alta. Logo atrás, à paisana, um policial observa atentamente o diálogo. Era dessa forma que as brincadeiras se passavam, com os pobres e maltrapilhos sendo “observados” pelas autoridades que faziam o possível para evitar que

⁴³¹ Idem, p. 33

⁴³² Idem, p. 33

⁴³³ Maria C.P. da Cunha, op.cit., p. 155

estes se misturassem com aqueles. Para isso, chegou-se a exigir que todos os mascarados tivessem que sair portando uma licença, e quem não a possuísse, caso fosse interpelado por alguma autoridade policial, deveria ser detido. Esta foi uma das formas de se controlar e evitar a sensação de insegurança que os mascarados, transitando ou dançando pelas ruas, transmitiam a parte da sociedade.

434

- Não se apoquente com os meus ditos. No carnaval todos somos iguais.

Esta preocupação se devia também à possibilidade de envolvimento entre pessoas de classe e nível cultural muito diferentes, como podemos observar na charge abaixo:

⁴³⁴ Careta, Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 1914.

435

Nesta charge, uma “dondoca” muito elegante, portando acessórios caros da época, como o chapéu e a sombrinha, é abordada por um sujeito que sugere a ela que se encontrem num local onde tenha “menas” gente. Apesar de razoavelmente bem vestido, o sujeito denota, pela sua fala, a falta de uma educação mais formal. Isto se deve, também, ao fato de neste período o enriquecimento rápido e, muitas vezes, ilícito passar a ser algo corriqueiro. Tal desenho ainda sugere que se havia dificuldade em vigiar e coibir o acesso de “sujeitos sem berço” a fortunas e, conseqüentemente, ao poder político e econômico, o controle do espaço urbano em dias de festas ficava cada vez mais complicado.

Apesar disso, as manifestações populares continuariam a serem criticadas pela imprensa durante as últimas décadas do século XIX e os primeiros anos do XX. Dentre estas, os cordões foram a mais criticada pela imprensa. Aos poucos, estes grupos passam a ser diferenciados dos ranchos, que começam a receber elogios e a serem vistos como manifestações populares positivas. Segundo Cunha, apenas entre os anos 1900 e 1910 é que começam a desaparecer as generalizações que se faziam até então entre estas duas formas populares de se brincar o carnaval.

⁴³⁵ Careta, Rio de Janeiro, 04 de março de 1911

Kalixto, ao ser entrevistado sobre o carnaval de 1913 e questionado se haveria a possibilidade de apresentar um préstito artístico, responde que isto seria impossível, pois “arte não pode haver, tanto mais que o que mais agrada o nosso povo são os sóis, as luas, as estrelas, as colunas de templos que giram numa série de movimentos inexplicáveis e irreais”.⁴³⁶

Tal gosto se estenderia também aos nomes dados aos cordões, pois muitos tinham, em suas denominações, referências a ouro, prata, lua ou estrela, como nos afirma João do Rio em seu *A Alma Encantadora das Ruas*.⁴³⁷

Apesar das inúmeras exigências para que conseguissem autorização para sair às ruas, para grande desespero destes intelectuais e desta elite, o espaço festivo cada vez era mais disputado por estes grupos, que usariam como modelo as Grandes Sociedades. Segundo Cunha, os cordões teriam surgido ainda na segunda metade do século XIX

como manifestações espontâneas, capitaneadas por velhos dançarinos de cabeça grande e irrequietos príncipes- [que] passaram paulatinamente a se auto-intitular clubes, sociedades ou grêmios carnavalescos, adotando a forma organizativa de Democráticos, Fenianos e Tenentes, com estatutos, sedes fixas e estrutura de cargos e direção entronizadas, embora mantivessem viva dentro de si a herança de outros Carnavais.⁴³⁸

Se com a reforma urbana a elite conseguiu, de certa forma, “empurrar” os grupos populares para bairros mais distantes do centro da folia, estes, no entanto, se tornariam posteriormente, referências quanto à musicalidade e ao ritmo. Alguns se tornariam famosos redutos de sambistas como os bairros da Saúde, Estácio e Gamboa, que paulatinamente passam a ser exaltados em composições de grande sucesso a partir, principalmente, da década de 30.⁴³⁹ É destes grupos sediados em bairros periféricos e populares da capital federal que trataremos a seguir.

⁴³⁶ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1913

⁴³⁷ João do Rio, op., cit., p. 78

⁴³⁸ M.C.P. da Cunha, op., cit., p. 158

⁴³⁹ Para ver as modificações do samba e sua relação com as mudanças na cidade do Rio de Janeiro ver Fabiana L. da Cunha. Op., cit.

III.1.2. Os Espaços Carnavalescos

Para compreendermos a importância do carnaval para os grupos de origem mais humilde é importante analisarmos o que ocorria nos dias de festa, nestes espaços mais distantes do centro. Cunha nos dá uma dimensão geográfica destas agremiações carnavalescas evidenciando algumas particularidades interessantes: se *À priori* os números indicam que havia predominância de ranchos e cordões nas freguesias de Santana, Santa Rita e Espírito Santo, ao fazer uma relação entre número de pessoas que povoavam a região e o número de agremiações, os bairros requintados de Botafogo e Catete correspondiam ao segundo lugar em organizações deste tipo. No centro da cidade, “dos nove cordões localizados nessa área, cinco estavam no morro do Castelo, um no morro de Santo Antônio e um na velha rua do Hospício, onde antes se concentraram cucumbis”.⁴⁴⁰ Tal fato devia-se ao deslocamento da população pobre para os morros, onde estes foliões organizavam seus folguedos.

Ao fazer este mapeamento, a autora conclui que as fronteiras geográficas entre os cordões e ranchos eram fluídas e que em geral as “agremiações que eram qualificadas como ‘cordões’ eram aquelas associadas a uma espécie de geografia social que vinculava a imagem do grupo com o seu bairro de origem. Os homens e as mulheres dos cordões não eram socialmente muito diversos daqueles que, no Catete ou em Botafogo, fundaram no período pequenas sociedades chamadas ranchos”.⁴⁴¹ No entanto, os comentários mais negativos se referiam, em geral, aos grupos que se originavam dos morros, da Cidade Nova e próximos ao porto.

⁴⁴⁰ M.C.P. da Cunha, op., cit., p. 166-7

⁴⁴¹ Idem, p. 167

442

Dentre estes espaços, Cidade Nova era o que mais abrigava agremiações deste tipo e também as famosas maltas de capoeiras. Os cordões tinham nomes que anunciavam suas origens ou características: Rompe e Rasga, Teimosos carnavalescos, Estrela da Aurora, Filhos do Inferno, Nação Angola, Filhos de Satã. Estes eram vizinhos dos grupos de rancho que saíam das casas das famosas tias, como a Ciata e o seu Rosa Branca ou de Hilário Jovino, o Rei de Ouros. Foram nos referidos espaços que conviveram Donga, João da Baiana, Sinhô, Heitor dos Prazeres e Pixinguinha, freqüentados também por jornalistas e intelectuais, como afirma Cunha através do relato de Luiz Edmundo. Tais encontros propiciariam, posteriormente, a construção de uma identidade nacional através do samba.⁴⁴³

⁴⁴² Planta da cidade do Rio de Janeiro de 1914 . A inserção dos dados é nossa. Disponível em: <http://www.brazilbrazil.com/riomaps.html> Acessado em 27 de janeiro de 2007. A observação a respeito destes bairros serem redutos de sambistas está associada à bibliografia sobre o samba , que dá essa denominação a estes locais pelo grande número de sambistas que aí surgem e serão sucesso, principalmente a partir da década de 30.

⁴⁴³ Para aprofundar neste assunto ver Hermano Vianna. Op., cit. e Fabiana L. da Cunha, op., cit.

Segundo Soihet, estes grupos teriam surgido em fins do século XIX, quando mestre Valentim criou *Os Invisíveis*. Teria sido também neste período quando estas agremiações estabeleceram, como uma de suas características, que cada uma delas teria sua própria música. Foi em um dos ensaios para o carnaval de 1897 quando uma comissão do cordão *Rosa de Ouro* pediu à Chiquinha Gonzaga que compusesse uma canção para que eles saíssem às ruas naquele carnaval. Como resultado, a famosa maestrina compôs o imortal *Ó Abre Alas!*

Retomando a questão nominal destas agremiações, estas muitas vezes estariam associadas à capoeira e a conflitos; dessa forma, títulos relacionados a “diabo”, “terror”, “destemido” e “lira”, eram vinculados à imagem do grupo e a sua disposição para a briga. Por outro lado, muitas vezes costumavam adotar nomes associados a “flor”, prática comum também aos ranchos, como o famoso “Flor de Abacate”. Outros utilizavam-se de motivos relacionados ao trabalho, ao local de onde procediam, a heranças culturais ou a etnias e origens africanas ou, ainda, a motivos humorísticos como “Inimigos do Trabalho” ou “Flor...dos Perebas”. Mas a grande maioria utilizava designações que mostravam seu desejo em competir e vencer competições, como “Rainha de Ouro” ou “Rei de Ouros”, “Triunfo da Glória”, “Triunfo da Camélia”.⁴⁴⁴

Outro ponto importante a ressaltar é que a multiplicação dos cordões no início do período republicano mostra que esta ocupação festiva do espaço carnavalesco pela elite não foi completamente vitoriosa, pois houve resistência da população, que insistiu em permanecer nas ruas. Há um texto interessante de 1910, onde o articulista narra o seu medo com relação ao povo e às multidões que dominavam as ruas e a avenida:

E eu tenho medo de povo, que me pelo!?

Quando se abriram as ruas largas e Avenidas extensas, respirei:

- Graças a Deus que se acabaram os apertos.

E pensei logo com susto no velho carnaval carioca, que se limitava quase exclusivamente às estreitezas incômodas da Rua do Ouvidor. Lembram-se. Toda a população desta grande cidade, metia-se, não sei como neste pequeno espaço estreito que vai da Rua 1º. De Março ao Largo de S. Francisco.

No Largo da Carioca os bondes da “Jardim” chegavam repletos e toda aquela gente ali despejada corria logo para ...a rua do Ouvidor.

⁴⁴⁴ M.C.P. da Cunha, op., cit., p. 169-172

Para o Largo de S. Francisco vinha toda a população de S. Cristóvão e dos outros bairros de lá. Pois toda esta gente corria logo...para a Rua do Ouvidor.

Ao Largo do Rocio chegavam os moradores de Vila Isabel e todos eles corriam logo...para a Rua do Ouvidor.

As populações suburbanas desciam na gare da Central e apressada e ligeira tocava para a rua do Ouvidor.

O nosso povo não perde este antigo vício do aperto e da aglomeração. Senão notem.

Em todas as festas populares, entre as quais salienta-se o carnaval, as populações de todos os bairros, de todos os subúrbios, junta-se na Avenida Central, no trecho que vai do alpendre da “Jardim” à Rua do Ouvidor. Os lados extremos da Prainha e do Passeio Público, são a Sibéria. Só se compreende a Avenida neste trecho, o resto, não existe. E as outras ruas também são largas e amplas não se prestam a aglomerações. É só ali.

Pois, meus senhores, no meu fraco entender e no grande egoísmo, penso que seria muito melhor que os senhores se espalhassem (espalhassem, vai aqui na boa significação) por toda a Avenida e por todas as ruas largas.

Assim, não me pisavam os calos, nem me sufocavam na compressão dos apertos.

E tanto eu como os senhores, poderíamos assistir ao carnaval comodamente.⁴⁴⁵

O autor mostra seu desespero e preconceito com relação às grandes aglomerações que teimavam acontecer mesmo após a abertura da Avenida Central. Não por acaso, pessoas da elite começam a optar pelos corsos, como forma de evitar o contato com a população mais pobre que insistia em participar ativamente das brincadeiras carnavalescas. As pequenas agremiações carnavalescas proliferavam e muitas vezes seus componentes se tornavam os “donos exclusivos das ruas, particularmente na segunda-feira de carnaval, quando as Grandes Sociedades abstinham-se de sair de suas sedes. [...] os números mostram com clareza absoluta predominância dos cordões entre 1890 e 1910 e a tendência irresistível de crescimento dos ranchos [...]”.⁴⁴⁶ Apesar do crescimento destes últimos, os cordões imperavam no carnaval do Rio de Janeiro do início do século, o que é confirmado pelo diálogo descrito na narrativa de João do Rio:

- Quantos cordões há nesta rua?

- Sei lá- quarenta, oitenta, cem, dançando em frente à redação dos jornais. Mas, caramba! Olha o brilho dos grupos, louva-lhes a prosperidade. O cordão da Senhora do Rosário passou ao Cordão dos

⁴⁴⁵ “Carnaval de Rua”, Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1910.

⁴⁴⁶ M.C.P. da Cunha, op., cit., p. 164

Velhos. Depois dos Velhos os Cucumbis. Depois dos Cucumbis os Vassourinhas. Hoje são duzentos.⁴⁴⁷

A elite desejava construir um carnaval luxuoso e elegante, diferentemente do modelo até então existente, o qual era marcado por um espírito carnavalesco cheio de teatralidade, graça e comentários jocosos e, muitas vezes, injuriosos. Porém, não conseguiu total sucesso, já que os gracejos e as interpelações pelas ruas continuavam e eram, em geral, muito citados pelas revistas ilustradas como experiência do próprio articulista ou como uma narrativa bem humorada.

Apesar das fantasias de ocasião serem muito apreciadas (aquelas que se referiam a fatos e pessoas que fizeram notícia no período), prevaleciam nos relatos da imprensa “as referências às fantasias tradicionais com que diferentes trabalhadores pobres gostavam de aparecer nas ruas durante os dias de brincadeira: os dominós[...]os prínceses [...] velhos fidalgos [que] usavam como máscara uma imensa cabeça que a duras penas equilibravam sobre os ombros. Desse personagem central das brincadeiras restaram-nos empolgadas descrições e líricos desenhos, que enfatizam sua centralidade nas folias do entrudo, sem deixar dúvidas quanto à procedência social desses foliões.”⁴⁴⁸

Este carnaval era também abrilhantado pelas decorações suntuosas dos teatros, com seus bailes à fantasia, e dos carros alegóricos e de crítica que desfilavam pelas Grandes Sociedades.

⁴⁴⁷ João do Rio, op., cit., p. 77

⁴⁴⁸ Maria C.P.da Cunha. Op., cit., p. 35-6

449

Na imagem acima podemos ter uma idéia deste carnaval, com o desfile das sociedades abrilhantando a cena ao fundo e os cavaleiros fantasiados passeando ao lado

⁴⁴⁹ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1914

deste. Há, ainda, o que parece ser um automóvel passando em meio à multidão que acena ao préstito com chapéus, vigiada por algumas autoridades policiais. O interessante da imagem é que a grande quantidade de luz provém do alto dos edifícios, iluminando suas fachadas, o desfile e principalmente um poste em estilo *art nouveau*, o centro da ilustração, denotando, assim, quais os valores que se queriam apregoar nestes dias.

O carnaval era um grande acontecimento. No início do século, quando ainda não existia a Avenida Central, as principais ruas da cidade fervilhavam e eram enfeitadas pelos comerciantes. Participavam dele quase toda a sociedade carioca do período. Essa descrição colorida, vibrante e sonora, nos é dada por Mello Moraes, o qual descreve esta festa em fins do século XIX:

Na tarde do domingo as bandas marciais tocavam, os *chicards*, os *titis*, os *flambarás*, os *pierrots*, os *débardeurs*, dos dominós, os Zé pereiras, os D. Nunos e os cavaleiros de capa e espada percorriam a cidade. Os carros de mascarados não tinham conta. Dos sobrados desdobravam colchas de damasco e entornavam flores; os estalos fulminantes imitavam as crepitações das fogueiras e a multidão acudia a vários lugares, curiosa e festiva. [...]⁴⁵⁰

O cronista ressalta, em sua narrativa, as mudanças ocorridas no carnaval após a década de setenta do século XIX. Essas transformações também encareciam o carnaval que, com a introdução de confetes e lança-perfumes, passava a se tornar mais uma preocupação para os foliões.

III.1.3. O Carnaval e seus Custos

Para conseguir eliminar o entrudo, foi preciso que a brincadeira de molhar ou sujar os brincantes continuasse de uma outra maneira. Isto somente se deu de forma completa quando ocorreu a popularização dos lança-perfumes, das serpentinas e das batalhas de confete. Tais apetrechos, no entanto, tornavam os dias de festa cada vez mais onerosos para os foliões.

⁴⁵⁰ Filho MORAES, Mello. Op., ci.t, pp. 29-34

451

Nesta charge de J. Carlos, a inconsciência faz com que toda a família, juntamente com os apetrechos trazidos para a diversão nos dias de folia, tornem-se um grande fardo ao pai de família, que se vê obrigado a carregá-los. Desse modo, a ilustração nos mostra que não apenas a população pobre sofria com tais mudanças. Idéia semelhante é retratada no desenho abaixo, de J. Carlos, diante da preocupação de um rapaz de classe média com relação à batalha de confete e aos gastos com tal brincadeira:

⁴⁵¹ Careta, Rio de Janeiro, 09 de fevereiro de 1918

452

Os gastos excessivos com fantasias, confetes, serpentinas, lança-perfumes, aluguel das sacadas ou de carros para o desfile pela avenida passam a se tornar cada vez mais preocupantes pois começam a afetar não apenas as economias das famílias pobres, mas também as de classe média. A charge abaixo mostra como o carnaval estava se tornando cada vez mais sofisticado e caro, por conta de todos os apetrechos que eram necessários para se brincar nestes dias de folia.

⁴⁵² Careta, 01 de março de 1919

453

Engradados de serpentinas, dúzias de lança-perfumes, aluguel de automóveis para o desfile do corso, além de lanche para toda a família e cervejas, passam a incomodar e a afetar cada vez mais a vida dos cidadãos de classe média.

⁴⁵³ Careta, Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1920

- *Ta hi o home da luz que veio cobrá a conta.*

- *Vê lá na gaveta, Justina, se há ainda algum lança perfume, e dá pra ele.*

Na charge acima, J. Carlos satiriza os enormes gastos com os apetrechos da folia, os quais faziam com que, após estes dias, os cobradores fossem à porta de seus devedores para receber o dinheiro referente a suas dívidas. Neste caso, o devedor sugere à empregada que entregue, ao cobrador, algum vidro de lança perfume para quitar seu débito, afinal era o que havia ou poderia ter-lhe sobrado após os gastos com o carnaval.

É importante ressaltar que, após 1918, as charges que tratam deste tema, os gastos abusivos e sem responsabilidade por parte dos foliões, passam a ser cada vez mais freqüentes, o que denota o aumento dos gastos com esta festa, bem como os problemas relacionados ao crédito.

Não somente as classes médias e populares sofriam ou extrapolavam o orçamento durante as festividades de Momo. Em *Fon-Fon!*, há a descrição interessante de um cobrador que vai até uma residência extremamente elegante cobrar uma dívida que o dono da casa tinha com ele. Ao chegar lá, é extremamente bem tratado pelo devedor, o qual demonstrando ser um grande anfitrião, oferece bebida, charuto e inicia uma animada

⁴⁵⁴ Careta, Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1920

conversa. O dono da casa, provavelmente percebendo o teor da visita, reclama com o cobrador sobre sua dificuldade financeira por conta dos gastos com as filhas durante o carnaval. Fala a ele sobre a necessidade destes custos, da confecção das fantasias caras, da compra das serpentinas, e lanças-perfumes que seriam imprescindíveis para que elas pudessem usufruir plenamente da folia. Sem coragem de insistir na cobrança, pelos bons tratos a que foi submetido, o comerciante sai de mãos vazias. Era assim, que muitos membros da elite viviam, desfrutavam das benesses da vida, muitas vezes à custa de outros.

Mas, voltemos aos menos afortunados. Sair nestes dias com a família podia ser extremamente estafante, pois as ruas, desde muito cedo, ficavam coalhadas de pessoas que vinham de todos os lugares da cidade para se divertir e assistir aos desfiles das Grandes Sociedades, dos ranchos e dos cordões. É o que podemos averiguar nesta crônica bem humorada de 1912:

O meu bom e paciente vizinho Bonifácio, prepara-se convenientemente para exercer a parte carnavalesca de sua louvável situação de pai de família.

Bonifácio, além de chefe de seção, tem duas filhas moças, um filho rapazote, mais duas meninas de oito e nove anos, mais um pimpolho de cinco, mais um bebê de nove meses, mais a mulher, mais a sogra e mais a crioulinha ama seca.

Naturalmente, à troupe, hão de juntar-se também o último namorado de Nenê e o derriço de Binoca.

E o Bonifácio, como bom pai de família, pretende levar toda a família à rua, nos barulhentos dias de carnaval.

Não se incomodem, não se incomodem, vão todos. A casa fica fechada!

Alegria geral!

Até o bebê que tem nove meses exulta.

O carnaval é a alegria das famílias numerosas.

- O Bastinho ofereceu-me a casa para assistir a passagem dos préstitos.. é na Rua Larga, um ponto esplêndido, onde passam todas as sociedades.

Nenê e Binoca amarraram a cara.

O Zezinho não concorda, e mamãe pondera.

-Na Rua Larga?

Tão longe. Assim as meninas não se divertem.

O Bonifácio pensa. Não lhe ofereceram casa em outras ruas, Nenê que é mais expedita lembra:

-Vamos para a Avenida Central

-Como? Pergunta o Bonifácio.

- Fica-se na rua mesmo.

Não há tanta gente que faz isto?

A Assembléia aplaude a lembrança.

Bonifácio submete-se.

Irão para a Avenida Central ver o carnaval.

-Precisamos jantar mais cedo. Devemos sair de casa a uma hora para encontrar um bom lugar.

Todos concordam.

Ao meio dia o jantar está na mesa: meia hora depois começa a faina do vestuário. À uma hora está tudo na porta da rua. Bonifácio fecha a porta da rua e saem.

Como é cedo, há lugar nos bonds e a família feliz aboleta-se magnificamente.

Na Avenida ainda não é grande o movimento.

A família dá um passeio à rua do Ouvidor para escolher terreno.

Bonifácio lembra as escadas da Bilblioteca ou da Escola Belas Artes ou então o terraço do Passeio.

Nenê e Binoca acham muito longe e opinam que se fique em frente do Pathé.

E ficam.

Passam as horas, a multidão vai aumentando. O último namorado de Nenê e o primeiro derriço de Binoca já estão agregados.

O bebê de nove meses começa a aborrecer-se.

D. Engracia, que é previdente, desembrulha a mamadeira ali mesmo atulha-o de uma dose regular de leite . E bebê adormece bemaventuradamente.

Bonifácio, pacientemente, faz a criancinha sentar-se na soleira de uma porta. E por causa das dúvidas rende-lhe guarda.

Binoca e Nenê derretem-se convenientemente com os namorados. O pimpolho de cinco anos quase é atropelado por um automóvel. D. Engracia berra e quase desmaia.

As duas meninas de nove anos apanham confetti no chão. Bonifácio boceja.

- Cachorro, exclama D. Engracia.

-Que foi? Pergunta Bonifácio assustado.

Aquele cachorro que passou me deu um beliscão na perna.

- Não faça caso, é carnaval!

- Ora, então não faça caso? Então eu tenho pernas para serem beliscadas por qualquer vagabundo?

A menina de nove anos deu um berro.

Bonifácio assusta-se.

-Que foi?

Atiraram-lhe lança-perfume nos olhos.

- Não faça caso, é carnaval, repete Bonifácio.

-Também para você tudo é carnaval, retruca D. Engracia.

- Ah! Nesses dias quem sai à rua sujeita-se a tudo, torna o Bonifácio.

A noite desce.

A Avenida está repleta. Sufoca-se. A família feliz resiste.

O pimpolho de cinco anos cochila na soleira da porta. O resto continua na mesma.

Bonifácio puxa o relógio. Onze e meia.

- Podemos ir andando.

- Tão cedo! Exclama o coro familiar.

D. Engracia aprova e a família parte aos empurrões e solavancos.

Começa a odisséia do bonde.

Os derriços de Nenê e Binoca deixaram-se ficar na Avenida, apesar dos convites melosos de D. Engracia a se Ernestinho e ao Dr. Fiúza.
 As finanças de ambos não agüentavam o rombo daquelas passagens.
 O bonde. Passam dois, quatro, nove, todos cheios, repletos.
 D. Engracia já vai com o chapéu no alto da cabeça e bufando.
 Os sapatos da crioulinha apertam cada vez mais.
 A família arrasta-se até o Largo do Machado.
 Finalmente aparece um bonde com quatro lugares.
 Bonifácio avança e entulha a família toda naqueles quatro lugares.

 No dia seguinte em casa discutem o deslumbramento dos préstitos.
 No ano seguinte a cena repete-se.
 O elenco está aumentado de mais um bebê de seis meses.
 E Bonifácio, numa graça circunspecta, repete aos conhecidos, apresentando o novo herdeiro:
 - Que queres! Influências do carnaval.
 D. Engracia baixa os olhos pudicamente resignada.⁴⁵⁵

Como podemos notar pela narrativa, era uma verdadeira epopéia conseguir sair com toda a família durante o carnaval. Conseguir um lugar minimamente confortável naquelas ruas lotadas e sob o sol quente, alimentar toda a família durante o dia inteiro, levar pisadelas e beliscões e depois de tudo, conseguir um lugar nos bondes congestionados, era realmente uma tarefa heróica, como ilustra a charge abaixo:

⁴⁵⁵ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912

Ser um chefe de família podia, às vezes, ser constrangedor, caso algum folião resolvesse “entregar” as escapulidas feitas no decorrer do ano em uma das famosas interpelações do carnaval: o famoso “Você me conhece?” Intrigar os passantes e ouvir os sons zabumbares dos “Zé-pereiras” era algo muito apreciado por grande parte da população. Neste período de festejos, toda a rotina da cidade se modificava: os carros eram enfeitados para os passeios nas ruas e avenida, os bondes ficavam atulhados de gente que saía dos bairros periféricos para o centro da cidade, e os casarios e as ruas também ficavam repletos de foliões e admiradores da folia. As repartições fechavam suas portas e até mesmos os empregados domésticos deixavam seus postos de trabalho para participar ativamente do carnaval.

Arrumadeiras, cozinheiras, copeiros saíam mais cedo ou faltavam ao serviço porque queriam participar dos ensaios e desfiles dos cordões e ranchos. Já aqueles que nunca trabalhavam, buscavam, neste período, algum expediente com o intuito de ganhar dinheiro para poder participar dos bailes populares que proliferavam pelos bairros da cidade ou para comprar bebidas, fantasias, serpentinas e confetes. Esta realidade é também retratada em charges e artigos das revistas ilustradas como se vê logo abaixo, na caricatura de J. Carlos:

⁴⁵⁶ Careta, Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 1927. Apesar de ser de 1927, a charge é bastante ilustrativa da situação que perdurou por anos na capital federal durante os festejos de Momo.

- Eu não *tava* ensaiando o passo não Senhora, os *prato* é que me *dançaro* nas mão

Muitas vezes era melhor dispensar o empregado nestes dias, pois o prejuízo acabaria sendo menor. A ansiedade e impaciência em participar das brincadeiras e diversões carnavalescas poderiam trazer estragos ou brigas dentro dos lares.

Estou sem cozinheira desde ontem. E creio que vou ficar também sem arrumadeira.

O leitor imagina talvez que saíram definitivamente de minha casa. É capaz de imaginar também que ficaram danadas por não ter recebido o ordenado.[...] O caso é outro. A Epifânia (minha cozinheira) negra retinta, é sócia do *Cordão Recreativo e Carnavalesco Filhas da Luz* e ainda por cima é a que dirige o *batuque*. Há uma semana que ela vai aos ensaios todas as noites e ontem, depois do jantar, apareceu-me dizendo: Patrão, *aminhã* não posso *cozinhá*. O ensaio *gerá* é *aos* meio dia porque de noite a *vamo* á *Avenida Centrá*.

Dei o desespero... por dentro, porque a Epifânia é uma cozinheira de truz e não quero que se vá embora. Faz umas empadinhas da gente lamber até as forminhas!

Quanto à Rosalina, minha copeira, uma mulatinha pernóstica que usa chichis e Creme Semon, estou vendo a hora em que o namorado (um chauffer, como ela diz) venha buscá-la para caírem juntos na troca carnavalesca, mesmo porque ela é vice-presidente do *Club Dansante e Musical Morenas Dengosas*.

⁴⁵⁷ Careta, Rio de Janeiro, 09 de fevereiro de 1918

E por causa de um *cordão* e de um *club*, vai a patroa para a cozinha enquanto as filhas endireitam as camas e despejam ...as águas sujas. Abençoada terra!⁴⁵⁸

A “democracia” carnavalesca obriga a patroa e as filhas a realizarem as tarefas diárias de seus empregados, enquanto estes se divertem nos clubes e nas ruas. Neste período, as preocupações são deixadas de lado e os excessos provocam gastos dispendiosos com a folia, trazendo prejuízos para o resto do ano. Na verdade, os apetrechos difundidos como essenciais para brincar nestes dias eram, também, de certa forma, uma tentativa de excluir as camadas mais pobres da população. Enquanto no entrudo se utilizava o que se tinha à mão, como água, farinha, e outros ingredientes facilmente encontrados nas cozinhas das residências, agora, a necessidade de atirar confetes, serpentinas e lança-perfumes ou passear na avenida, de carro, trajando as fantasias da moda, acabavam, de certo modo, não apenas encarecendo as brincadeiras desta festa, mas também diferenciando os foliões que ocupavam as ruas. Os vários sinais de distinção e status entre os brincantes estavam, portanto, nos tecidos e fantasias diferenciados, nos carros ocupados pelos foliões, na possibilidade de vislumbrar os desfiles do alto das sacadas e janelas das moradias do centro e, também, na quantidade de material que o folião lançava nos brincantes. Em uma das crônicas que lemos, é narrada a história de um homem que sai todos os dias com um saco de confete e retorna com a mesma quantidade do material. Ao final, ele conclui que apesar de não ter gasto nem ao menos um confete nas brincadeiras de Momo, ele conseguiu se divertir muito. Tal narrativa denota que muitos contabilizavam sua diversão relacionando-a com a quantidade de confetes e serpentinas lançados nos salões e nas ruas. A preocupação com este consumo excessivo durante as festividades começa a aparecer, cada vez mais, e a partir de 1920 é possível vislumbrar inúmeras charges anunciando os problemas econômicos que as famílias e os brincantes teriam se não passassem a se preocupar com tais gastos. Tais ilustrações passam a afirmar que a situação econômica está cada vez mais caótica:

⁴⁵⁸ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912.

459

O personagem que, em geral, representava o povo nas ilustrações do período, sua situação e suas críticas, era o Zé, inspirado no personagem português Zé povinho, criado em 1875 pelo caricaturista Rafael Bordalo Pinheiro e inserido pela primeira vez na revista *Lanterna Mágica*. Ele é sempre retratado com a boca aberta, resignado perante as injustiças e a corrupção. Muitas vezes é desenhado de joelhos por conta da grande carga dos impostos. Contudo, em algumas situações, sua atitude ignorante e resignada dá lugar a sua revolta e insolência.

⁴⁵⁹ Careta, Riode Janeiro, 14 de fevereiro de 1920

Nosso Zé tem as mesmas características: observador, muitas vezes portador de críticas irônicas e, em geral, é impotente perante as injustiças e ao modo de vida que é obrigado a ter. No desenho de Kalixto, o carro do préstito da *Fon-Fon!* de 1913 com o título sugestivo de *Agüenta!*, refere-se à grande carga de impostos a que o povo é submetido:

De quatro sempre de quatro
Lá vai “ele” a arrastar
Por esta vida enfadonha
Que não o deixa de [pé?]
Até
Dá vontade de gritar:

⁴⁶⁰ Disponível em: <http://www.instituto-camoes.pt/cvc/figuras/rafaelbordalopinheiro/rafaelbordalopinheiro03m.jpg> Acessado em 10 de novembro de 2007

Toma um pouco de vergonha
E “arreseste” Zézé.

O Zé Povo, na charge abaixo, está vestindo a sugestiva fantasia de Pai João, uma das mais populares entre a população no início do século XX, pois somente era preciso reunir alguns trapos e cartola velha para personificar o personagem. Em nossa historiografia, o Pai João é identificado com o africano que suportava todos os castigos físicos e maus tratos, sem nenhum tipo de revolta. Ele seria o oposto da figura de Zumbi. Para Eduardo Silva, a resistência de Pai João estaria exatamente em sua aparente subserviência, pois seria através de uma atitude moderada e calma que os vários “pais joãos” do Brasil foram introduzindo suas crenças, práticas e resistência cultural.⁴⁶²

⁴⁶¹ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1913.

⁴⁶² SILVA, Eduardo. Negociação e Conflito.

463

Eduardo das Neves, sempre atento aos sentimentos e temas populares entre o povo, interpreta, em 1917, o samba de Freire Júnior intitulado *Desabafo carnavalesco*, cantando as dificuldades pelas quais o país e a economia passavam durante a Primeira Guerra Mundial, período muito difícil para grande parte dos brasileiros, por conta da pesada carga de impostos. Em contrapartida, uma pequena parcela da população continuava usufruindo de uma boa e tranqüila vida, exatamente porque viviam na ilegalidade, muitos como banqueiros do jogo do bicho. O “milagroso São Braz” a que a canção se refere é o presidente Wenceslau Braz. Zé Povo pede a este “santo” que não aperte tanto o nó em volta do pescoço:

⁴⁶³ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1909

Sobe a carne e o feijão,
Desce o brio da nação.
Sim Sinhô, ué
Sim Sinhô, uá
Sobe a carne e o feijão,
Desce o brio da nação.
Sim Sinhô, ué
Sim, sinhô, uá.
Sobe a carne e o feijão,
Desce o brio da nação.

E o povo anda casmurro,
Pagando imposto pra burro.
Sim Sinhô, ué
Sim Sinhô, uá
E o povo anda casmurro,
Pagando imposto pra burro.
Sim Sinhô, ué
Sim, sinhô, uá.
E o povo anda casmurro,
Pagando imposto pra burro.

Meu milagroso São Braz,
Não aperte tanto o nó.
Pense o mal que nos faz.
Do Zé Povo tenha dó. (bis)
Sim Sinhô, ué
Sim Sinhô, uá
Não aperte tanto o nó.
Do Zé Povo tenha dó.

Paga os pobres funcionários
Os negócios dos falsários.
Sim Sinhô, ué
Sim Sinhô, uá
Paga os pobres funcionários
Os negócios dos falsários.
Sim Sinhô, ué
Sim, sinhô, uá.
Paga os pobres funcionários
Os negócios dos falsários.

O comércio virou bicho,
Pôs o Conselho no lixo.
Sim Sinhô, ué
Sim Sinhô, uá
O comércio virou bicho,
Pôs o Conselho no lixo .
Sim Sinhô, ué
Sim, sinhô, uá.
O comércio virou bicho,

Pôs o Conselho no lixo .

Diz o Chefe de Polícia:
Não sou eu que o povo dispo.
Aconselho sem malícia
Vão queixar-se à mãe do bispo. (bis)
Sim Sinhô, ué
Sim Sinhô, uá
Protestar eu não me arrisco
No Largo de São Francisco.
Sim Sinhô, ué
Sim, sinhô, uá.
Protestar eu não me arrisco
No Largo de São Francisco.

Paga imposto o açougueiro
O sapateiro e o vendeiro.
Sim Sinhô, ué
Sim Sinhô, uá
Paga imposto o açougueiro
O sapateiro e o vendeiro.
Sim Sinhô, ué
Sim, sinhô, uá.
Paga imposto o açougueiro
O sapateiro e o vendeiro.

Não paga nada o bicheiro
Cá do Rio de Janeiro.
Sim Sinhô, ué
Sim Sinhô, uá
Vender bicho é uma mina,
É um negócio da China.

Meu milagroso São Braz,
Não aperte tanto o nó.
Pense o mal que nos faz.
Do Zé Povo tenha dó.

(diz) E viva o carnaval!⁴⁶⁴

⁴⁶⁴ Desabafo Carnavalesco, samba de Freire Júnior, interpretado por Eduardo das Neves, gravado pela Casa Odeon, no. do álbum 121323 , gravada entre 1914-1915

Apesar das dificuldades enfrentadas para participar da folia, a população pobre brincava muito durante os carnavais do início do século XX.

Independentemente do projeto pedagógico proposto por intelectuais e parte da elite, os cordões continuaram a desfilar com seus estandartes protegidos por capoeiras vestidos de porta-machados e de índios pelas principais ruas e avenidas da cidade . Com seus nomes estapafúrdios e exóticos, entoando versos fáceis e ritmados, os quais associavam a melodia à agremiação carnavalesca, incomodavam parte da elite carioca. Tais grupos continuavam a participar teimosamente destes eventos, e por conta disso, ganhavam caricaturas e crônicas que ficaram registradas nas principais revistas ilustradas e jornais do período.

Estes articulistas, mesmo indignados, tinham que se conformar com a participação de suas arrumadeiras, cozinheiras e *chauffers* nestas brincadeiras e desfiles, afinal, a população pobre da cidade levava muito a sério os ensaios e a apresentação de seus clubes no período das festividades de Momo.

É interessante notar que quem mais “sofria” com tais divertimentos eram as classes médias, pois não possuíam dinheiro suficiente para ter uma propriedade localizada nas ruas em que os préstitos usavam em seu roteiro carnavalesco e nem carro para se deslocarem dos bairros para a avenida ou para desfilar no curso. Além disso, a relativa proximidade com a elite, assim como o anseio em se assemelhar a ela, fazia com que muitos “estrangulassem” sua vida financeira por conta destes dias de festa.

O que percebemos com tudo isto é que, se de um lado a elite buscou civilizar o carnaval e a população através deste, juntamente com as mudanças e a regeneração da cidade, as camadas populares não permitiram que tais modificações as excluíssem do espaço, que sempre foi seu de excelência. Isto se torna claro ao lembrarmos que as habitações populares possuíam espaços internos exíguos, portanto eram nas ruas e nos espaços externos dos cortiços e habitações coletivas que as relações sociais se davam⁴⁶⁵ . Desta forma, durante o carnaval ficava cada vez mais difícil controlar a multidão que tomava conta das ruas. A cada ano as autoridades criavam novas formas de controle dos foliões,

⁴⁶⁵ Para ver mais sobre este assunto ler Paulo Garcez. Habitação e Vizinhaça . IN: SEVCENKO, Nicolau. HVPB, V.3

aproveitando-se da imagem de ameaça e violência a eles associada. No final do período 1900-10 ela adquirira um grau elevado de aperfeiçoamento técnico no controle do trânsito de veículos, do fluxo de pessoas, da observação da multidão. Editais policiais estabeleciam regras detalhadas para circulação e estacionamento dos bondes e veículos particulares- não apenas para manter o trânsito livre, mas também tentar impedir que cordões se cruzassem em seus deslocamentos pela cidade. o estabelecimento de mãos e contramãos para o fluxo de pedestres nas ruas do velho centro foi uma das táticas empregadas para evitar esses encontros.⁴⁶⁶

Tais interditos não eram obedecidos, apesar de grandes contingentes de policiais serem destacados para o policiamento das ruas centrais da cidade. Entre as instruções dadas pelo chefe de polícia, em 1912, aos oficiais cabia a tarefa de “impedir o jogo do entrudo, coibir os mascarados, as vaías e os corre-corres e também, expressamente, ‘evitar encontro de cordões carnavalescos e que os mesmos promovam distúrbios; obrigando-os a obedecerem às ruas de subida e descida, de acordo com o edital do dr. Primeiro delegado auxiliar’”.⁴⁶⁷

Independentemente do aumento da fiscalização e dos interditos relacionados a licenças para o funcionamento destas agremiações, para seus desfiles ou para sair mascarado pelas ruas, observamos que a subserviência dos “pais joãos” e do “Zé povinho” parecia estar de “férias” durante estes dias, pois a alusão aos desmandos políticos e sociais que eram explicitados através de desfiles ou de fantasias críticas, mostravam que a população usava, como meio de desabafo, alusões bem humoradas e satíricas, as quais criticavam tais medidas e comportamentos.

⁴⁶⁶ Maria C. P. Cunha, op. cit. , p. 195-6

⁴⁶⁷ Idem, p. 196

CAPÍTULO IV:

O Carnaval entre os Sexos

O alfaiate estava nervoso com o Beltrão. Depois de mandar fazer perto de quinhentos mil réis de ternos leves de brim e de flanela branca para o verão, o diabo do rapaz não queria pagar a conta!

Todas as semanas tinham sido desculpas novas, atraso nas cobranças, falta de dinheiro e por fim o Beltrão tivera a ousadia de mandar lhe dizer pelo cobrador que pagaria *quando quisesse* e que não o *amolasse*!

O rei das Tesouras, o alfaiate que mais nome tinha pelo apuro do seu corte, deu o desespero.

- Patife! Grandíssimo biltre! Apanha-me a roupa toda, fazendo-me toda a sorte de promessas! Pagaria tudo no fim do mês ou pelo menos a metade! E até agora nem um vintém! Há cinco meses que mando cobrar-lhe a conta e o cachorro me manda um recado destes!

O Menezes exaltado, fora de si, tomando a testemunho um de seus fregueses que fora experimentar o terno , continuou:

- Ainda se ele fosse casado, com a vida difícil de hoje, eu esperaria, mas o canalha é solteiro , solteirinho da Silva! Todo o dinheiro é pouco para as pândegas, para *cocottes*! Nenhuma lhe escapa! Vive com essa preocupação, logo que há uma rapariga nova no Rio de Janeiro ele trata de...Ó que idéia! Que luminosíssima idéia! Creio que desta vez acerto!

.....
O baile de máscaras no *Palace Theatre* estava no auge da animação. Inúmeras fantasias enchiam o salão deslumbrantemente iluminado. Um charivari medonho explodia de todos os lados, gritos, chamados, risadas, toques de buzinas, sem contar a orquestra que desencadeava as fúrias de um endiabrado *cake-walke* , pretexto para pinotes e contorsões.

O Beltrão na sua faina habitual, procurava fazer conquistas entre as damas ultra decotadas, de pernas de fora, metidas em *maillots* de algodão, cheios de pregas!

De repente passou perto dele um rico dominó de cetim creme e que o encarou com persistência , deixando perceber sob a meia máscara de veludo preto uns olhos negros e brejeiros.

O Beltrão, intrigado, ficou logo entusiasmado pela desconhecida. Que mulher esplêndida ocultava-se sob aquele dominó? Devia ser gordinha, bem feita, pouco alta, justamente o tipo que ele preferia e provavelmente tinha cabelos negros como os lindos olhos!

A desconhecida, porém, depois de fitá-lo , estendeu-lhe a mão. Beltrão segurou-a com avidez, e sentiu que davam-lhe um cartão. Leu-o sofregamente, eis o que nele estava escrito:

LA BELLA LUCRÉCIA

Danseuse cosmopolita

Uma italiana! Talvez uma espanhola! O cartão não dava o endereço!

O dominó creme perdera-se na multidão de máscaras.

Beltrão começou a indagar quem era essa bela Lucrécia.

Responderam-lhe uns rapazes que também a acompanhavam que chegara de Buenos Aires havia apenas 5 dias e ia estrear depois do carnaval no Moulin Rouge.

Não havia dúvida! Inspirara um *béguin* a formosa estrela de café-cantante. Aquele olhar e aquele cartão não deixavam dúvida alguma... Meia hora depois, o Beltrão e a bela Lucrécia tomavam champagne num canto isolado e meio escuro do jardim.

- Vem comigo meu bem...
- Hoje não posso...
- Por que? ...Não me amas então?
- Amo-te, sim, amo-te muito, mas alguém me espera...
- Deixa-o...
- Não posso...olha, vou fazer-te uma confidência! Esse alguém tem que me dar quinhentos mil réis para pagar a pensão...
- É por isto! Não irás! Eis a quantia, e sacando a carteira o Beltrão passou cinco notas de cem.
A bela Lucrécia, então soltando uma formidável gargalhada, arrancou a máscara e Beltrão, apalermado reconheceu seu alfaiate!⁴⁶⁸

Esta crônica, escrita por D. Picolino⁴⁶⁹, ilustra dois elementos que ocorrem com muita frequência nos carnavais deste período: o gasto excessivo com estas festas, principalmente com o intuito de impressionar o sexo oposto, bem como o fato de as fantasias e máscaras ludibriarem inúmeras vezes os homens. É comum vermos nas caricaturas, nas crônicas ou em histórias narradas nestas revistas, um homem se vestir de dominó e passar-se por uma mulher. E, também, podemos vislumbrar o contrário, ou seja, as máscaras e fantasias eram uma forma de homens e mulheres se libertarem nos dias de Momo e extravasarem seus desejos mais recônditos.

Segundo Gay⁴⁷⁰, o ideal erótico burguês é o amor conjugal, e vinculados a ele estão valores como a virgindade, monogamia e pureza, elementos de sustentação do casamento. As preocupações morais e religiosas, presentes na cultura burguesa, exigiam uma reserva erótica dos homens, mas principalmente das mulheres. A paixão e seu erotismo eram contrários a estes ideais, assim como o sexo era algo que deveria estar estreitamente vinculado à procriação. No entanto, apesar da extrema vigilância dos pais, e da rígida moral, muitas vezes, tais paixões eclodiam e despertavam um erotismo que transgredia tais regras.

A revelação da infidelidade conjugal como algo relativamente frequente na sociedade burguesa brasileira já era uma das facetas da prosa realista, na década de 1880. Muitas destas obras, buscando analisar a degenerescência que imperava no organismo

⁴⁶⁸ A Bela Lucrécia. *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1908.

⁴⁶⁹ Pseudônimo de Alexandre Gasparoni

⁴⁷⁰ GAY, Peter. *A Experiência Burguesa: Da Rainha Vitória a Freud*. A Paixão Terna.

social da burguesia, que com sua “concepção materialista da realidade, em que o dinheiro é a mola principal”, acabava gerando “prazeres envilecedores”.

A despreocupação que a riqueza faculta gera um vácuo preenchido pela elegância tãfol de homens e mulheres, e pelos vícios mundanos, não raro descambando no tédio e na monotonia suicida. Destituídos de ideal, vivem o dia-a-dia norteados apenas pelo instinto de conservação. As personagens femininas encarnam mulheres educadas como bonecas de luxo, a gastar as horas vazias e inúteis na leitura de narrativas sensuais que lhes excitam ainda mais a futilidade e as chamam para um viver artificial que lhes acena com a fuga da sem-razão de tudo. Em tal clima deliquêscnte, propiciado pelo dinheiro fácil, não poucas vezes ganho por meios ilícitos ou duvidosos, é natural que a mulher sucumba ao primeiro conquistador habilidoso e galante, gerado pelo mesmo sistema burguês. O adultério torna-se uma fatalidade, ou antes, determinação de forças alheias à vontade, assim reduzida a zero: vergada ao peso da herança, ao influxo diluídor do meio e ao conluio das circunstâncias, a burguesa oca não tem como resistir ao assédio erótico.⁴⁷¹

Destruir a imagem do casamento significava, para o escritor realista, mostrar as falhas das instituições que sustentavam esta elite: a Monarquia e a Igreja.

Tais imagens e representações, às vezes exageradas, demonstravam de certa forma as possibilidades de tal prática. No entanto, no momento em que estamos tratando, as duas primeiras décadas do século XX, fica mais evidente que tais práticas ocorriam, principalmente, entre os homens. E dentre os locais onde havia tal permissividade, nos clubes carnavalescos eram onde homens de negócios e “respeitáveis pais de família” podiam extravasar seus desejos, nos braços das *cocottes*. No Rio de Janeiro, da *Belle Époque*, a prostituição de “alta classe” era marcante na paisagem social da cidade.

A cocote, como a hetaira na Grécia e a gueixa no Japão, estava no centro da vida” – escreveu Gilberto Amado.- “Na pensão da Tina Tatti políticos de prestígio, altos industriais, discutiam problemas do dia. As regras do jogo social obedecidas, como em Atenas e em quioto. A palavra lupanar só aparecia em horas de zanga em artigo ou discurso de Rui Barbosa. Condenar Susana Casterá, a referida Tina Tatti, como mais tarde a Janine, a Eudóxia, donas de pensões de mulheres, seria prova de mau gosto.⁴⁷²

Com maiores possibilidades de desfrutar das paixões fora do lar doméstico, os homens tinham mais oportunidades de satisfazer seus desejos eróticos, enquanto as

⁴⁷¹ MOISÉS, Massaud. Op., cit., p. 24

⁴⁷² Broca, op., cit., p. 58

mulheres, por conta da restrição do espaço doméstico, tinham dificuldades quanto à experimentação de tais aventuras. Todavia, tais transgressões eram também cometidas pelo sexo feminino e, no carnaval, sob o disfarce da máscara, tais ações eram potencializadas.

Na coluna *Cartas de Um Matuto* de fevereiro de 1910, o Cel. Tibúrcio conta a sua comadre Thereza como foi seu carnaval . Sua narrativa deixa claro que existe entre ele e Biela, sua esposa, um acordo tácito durante estes dias de loucura festiva: tanto ele quanto ela são livres para fazerem o que quiserem, pois, apesar de Biela desaparecer durante os três dias de carnaval, ele diz não se importar, afinal “Estas coisa é consentida /Nos dia em que certas coisa /De famia é esquecida”. Tal atitude, no entanto, não é partilhada por seu genro, Tacalão, que muito ciumento havia proibido Bibi de sair fantasiada durante o carnaval. Aparentemente, Bibi, apesar de triste, promete se comportar durante as festividades momescas. No entanto, como veremos a seguir, Bibi utiliza certas estratégias para conseguir se divertir no carnaval , escondida do marido:

[...]Aquilo quando o tenente
Saía para o quarté
Bibi voava pra rua
E assanhada que ela é,
Fazia muitas loucura
Maió do que as minha inté.

Quando era hora da janta
Para casa ela vortava
Esperando o seu marido
Que no quarté demorava
E assim pelas cinco horas,
Quando o tenente chegava,
Bibi recebendo ele
Por agrado lhe beijava

Tacalão ficava alegre
De Bibi sê obediente;
E no chão pisando duro
De tão alegre e contente,
Tirava o boné e a espada
E sua farda de tenente,
E pedia (é seu costume)
Um cafezinho bem quente.

Bibi pra agradá ele
Mandava logo a criada,
Trazê os bulis, as chicra,
E a cafeteira areada;
Pra fingi que tava em casa
Muito queta e sossegada,
Perguntava ao seu marido:
-As rua tão alegrada?

De noite, quando o tenente
Despois de já ter jantado,
Saía a fazê sua ronda
No seu cavalo, montado
Bibi, sem perdê mais tempo,
Sem tê susto nem cuidado
Saía e vinha p'ra rua
Pro's baile de mascarado.

Disso era que eu sabia
Porém fingi não sabê;
Minha fia ta casada
Eu não posso me metê
Na sua vida e passá pito
Porque póde acontece
Seu marido se zangar-se
E cumigo um rolo tê.

Pois uma terça-feira, assim
Pela vorta do meio-dia,
Tava eu bem quéto em casa
Descansando das orgia,
Quando arrecebo um chamado
Pr'a i com minha famia,
Sem mais nem menos comade,
Ali na delegacia.

Que susto, mia comade,
O meu mais o de Biela!
O que é que nós tinha feito
Para tê ordes d'aquela!
A condessa me curpava
De algum chinfrim ou
estruméia,
Eu que cá sei de mim
Desconfiava era dela.

Mas o chamado era urgente
Não podia demorá;
Vestimo bem às carrera
E toquemo para lá
- “Biela o qué que ocê fez
pode aqui me confessá!”
- “Eu nada, Tibúrcio, e peço
ocê pr'a desembuchá!”

Cada qual curpando o outro
De algum crime, fomo
andando;
Na porta já da polícia,
Biela tava chorando;
Eu senti fugi as força,
Minha comade, foi quando,
Na sala dos criminoso
Minha fia fui topando.

Mas porém, um home é um
home,
E as força que eu já perdia,
Me vortaro quando eu vejo
Ambos os três da famia,
Assim como uns criminoso
Ali na delegacia;
E c'uma voz forte e grossa
Preguntei o que havia.

Entonce o meu genro chega
Fica em pé na minha frente:

Senti logo mais corage
Não tinha visto o tenente!
Mas ele me encara firme,
E com sua voz imponente,
Berrou arto e com escando
Estas coisas indecente:

- Meu sogro, grande desgraça
Acontece em minha vida!
O senhô é home sério
Mas sua fia é uma perdida;
Acabo de topá co' ela
De fantasia vestida,
E de braço com um sujeito
Passeando na Avenida!

“Sou um home de juízo,
chamei duas testemunha,
E agarremo ela e o tipo
Ali na Avenida, á unha;
Ela tem crime, tá presa,
Sabe si tivé boa cunha!”
E um ar de raiva o tenente
Neste seu berreiro punha.

Oiei para o delegado
Preguntei c'um nó na guela:
“Siô dontô, diga a verdade
é só este o crime d'ela?
Si é, si isto é crime mêmo,
Me prende também Biela!”
Falei pra vê sua cara,
Tinha ficado amarela!

Afiná tudo acabou-se
Em paz, co'as expricação,
E co'as fiança prestada
Por mim e por Tacalão.
Na outra carta eu te conto
O resto desta função.
Do compadre e amigo veio
TIBURCIO
D'ANNUNCIAÇÃO.⁴⁷³

⁴⁷³ Cartas de um Matuto. Careta, Rio de Janeiro,
19 de fevereiro de 1910.

Bibi é uma dentre inúmeras mulheres que aproveitavam o carnaval para adotar uma postura mais desregrada. Nas revistas ilustradas vemos, com alguma frequência, caricaturas ironizando os maridos traídos, ou que fazem referência a certas atitudes “suspeitas” de algumas mulheres.

Em geral, as crônicas e charges denotam que havia uma ampla possibilidade da traição de ambos os sexos, pois as fantasias e máscaras permitiam que tanto mulheres quanto homens se liberassem anonimamente ou que pudessem sair às escondidas pelas ruas da cidade ou nas penumbras dos *bal masqués*. Isto, às vezes, podia gerar alguns mal entendidos e constrangimentos, como o da crônica de abertura do capítulo, ou da charge abaixo, onde a fantasia de dominó impossibilita que o folião-amante perceba que é um homem, no caso o marido de sua amante, e não a mulher, que está por baixo de tanto tecido.

Homem ou mulher? Esta era a pergunta que no *High Life*, nos Políticos, nos Tenentes, etc., mais se ouvia ao aparecimento de um mascarado.

As máscaras eram um problema, tanto em espaços públicos quanto no interior dos bailes, pois, o marido, querendo dar as suas “escapadelas” nestes festejos, podia acabar sendo flagrado pela esposa (também mascarada). Isto ocorreu de fato com um famoso

⁴⁷⁴ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1910

folião do Rio de Janeiro, o jornalista Carlos Laet, cujo caso, para sua vergonha, foi noticiado amplamente pelos principais jornais do período, forçando-o a “desaparecer” por uns tempos.

475

Outro caso que ficou famoso foi o que ocorreu no *High Life* com o meritíssimo juiz Cícero Seabra. Animado com um dominó que havia se insinuado para ele, caiu num desenfreado maxixe e acabou declarando amor à vista dos lindos olhos que o hipnotizara, convidando-o para a ceia. Só depois do jantar e do champagne foi que soube que o seu par na dança, o dominó que o enfeitiçara era o Dr. Humberto Gotuzzo. Imagine a cara do meritíssimo juiz!

Coisas idênticas aconteceram com o Dr. Feijó Júnior que dançou nos Tenentes com o Sr. Fonseca Hermes, cada qual fantasiado pensando que o outro era uma dama, e com

⁴⁷⁵ Careta, Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 1912

Araújo Jorge, que atraído pela elegância do João do Rio metido num dominó azul, passou a dirigir-lhe diversos galanteios até descobrir quem era de fato a sua “musa”.

De qualquer forma, apesar dos constrangimentos que tais máscaras e fantasias poderiam provocar, elas eram toleradas e até mesmo incentivadas, desde que ficassem restritas aos freqüentadores dos salões mais seletos da cidade ou, melhor dizendo, desde que os espaços de diversão para classes sociais diferentes fossem distintos e não se mesclassem.

Dentre as fantasias que foram proibidas durante o início da década de dez, havia ainda a de travesti, muito popular entre os foliões, onde os homens se vestiam de mulher e estas com trajes masculinos. A proibição destes trajes em 1912, acaba possibilitando uma prisão feita no carnaval daquele ano e noticiada pela *Careta*. Dois argentinos, Luiz Fernandes Blanco e José Alvarez, que travestidos respondiam pela alcunha, respectivamente, de Monsieur Vênus e Monsieur Focas, foram flagrados aproveitando do anonimato das vestes, em atitudes libidinosas entre si. Tal fato foi visto como um “atentado ao pudor” pelo Sr. Carlos de Laet (o mesmo que foi flagrado pela esposa tentando “pular a cerca”) e “uma ofensa aos nossos hábitos de eternos filhos de família”. O literato afirma:

Ainda não chegamos a adquirir foros de Babilônia moderna. Nossa Avenida Central, com o aspecto de rua da Matriz, sempre embandeirada, sempre em festa, não é um Carrefour por onde podem passear, à solta, os vícios das grandes metrópoles européias. Aqui impera aquela moralidade que presidia os chás de família do Império, as partidas de bisca dos antigos solares do Botafogo e as conferências da Glória do Conselheiro Correia.⁴⁷⁶

⁴⁷⁶ “Elas” e não eles, por Sancho Sanches. *Careta*, Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 1912

477

Este tipo de comentário, encontrava eco numa sociedade ainda extremamente conservadora. No início do século XX, haviam alguns padrões de conduta amorosa que deveriam ser seguidos. Por exemplo, o flerte, que poderia durar várias semanas, se correspondido, o jovem deveria se aproximar da moça e pedi-la em namoro. Esta etapa, que poderia durar anos, prenunciava que o casal contrairia matrimônio. Segundo Chaves, o namoro entre a elite e a classe média não significava um momento de prazer ou satisfação, na verdade este período era utilizado para que os futuros cônjuges se conhecessem e às suas respectivas famílias. Depois dos pais da moça averiguarem que o futuro nubente tinha sérias intenções, então eles ficavam noivos durante meses ou anos até o casamento.

Ao longo de todo esse tempo, os namorados ou os noivos e suas respectivas famílias se empenhavam para tornar possível a união, no sentido de providenciar local de moradia para o futuro casal, desenvolver a carreira profissional do jovem, alcançar condições financeiras que permitissem o casamento e viabilizassem a criação dos filhos que deveriam nascer.⁴⁷⁸

⁴⁷⁷ Careta, Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 1912

⁴⁷⁸ CHAVES, Jacqueline Cavalcanti. "Os Amores e o Ordenamento das Práticas Amorosas no Brasil da Belle Époque". IN: *Análise Social*, vol. XLI(180),2006,p. 840

Durante o namoro e o noivado, o casal ficava sob forte vigilância dos pais, com o objetivo de manter intacta a honra da filha. Tais regras não apenas regulavam os relacionamentos amorosos, mas também “faziam parte de uma política higiênica ditada pelas elites citadinas e pelos médicos e eram definidos de maneira bastante clara e rígida”.⁴⁷⁹ Tal vinculação torna-se nítida na citação abaixo:

Se o casamento representava uma etapa superior das relações amorosas, se foi proclamado “garantidor da saúde da humanidade”, o melhor remédio para o corpo e para a alma, e se constituía uma das maiores fontes de “estabilidade social”, era preciso, então, divulgá-lo e transformá-lo numa necessidade para todos.⁴⁸⁰

Para tentar manter um controle sobre essas ações, o Código Civil brasileiro de 1916 estabeleceria uma série de normas com o intuito de reger o vínculo conjugal, para que fosse assegurada a ordem familiar.

Tal moralidade, no entanto, não afetava as atitudes dos esposos em procurar, nestes dias de festa, algum dominó ou mascarada para dar uns apertos e cair no maxixe. Mas, parece que a imprensa, antes mesmo da legislação destas regras, começa a se preocupar com certas atitudes mais libertinas com relação ao sexo oposto. É o que evidencia a charge abaixo em formato de história em quadrinhos intitulada *Como se Ensina Um Bilontra*. A narrativa nos fala sobre as peripécias de Mr. Linge, um cavalheiro que durante o carnaval tenta passar a perna na esposa, mentindo a ela sobre a necessidade de viajar a negócios. Para dar-lhe esta notícia ele age de forma romântica e melosa, estalando-lhe um carinhoso beijo durante o almoço:

⁴⁷⁹ Idem, p. 840

⁴⁸⁰ LIMA, A.A. *Conduta Sexual*, pp. 196-197, apud, Chaves, op., cit., p. 841

481

- 1.- Mr. Linge guarda do carnaval passado, uma triste lembrança.
É que ele planejara com um amigo, uma boa pândega para a terça-feira gorda.
- 2.- E à hora do almoço entre dois sorrisos melifluos e melosa beijoca, impingiu à esposa uma estudada mentira conjugal, com a [?] e não menos urgente viagem de negócios.

Desconfiada da história do marido, a esposa resolve maquiar sua cozinheira e fantasiá-la para que pudesse seduzi-lo:

482

⁴⁸¹ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912

⁴⁸² Idem

- 3.- Madame, que não é peixe nem nada, imaginou logo um plano com que derrubou toda a bilontragem do marido, transformando-o num dos mais mansos exemplares dessa espécie.
- 4.- Foi assim que Madame, levou a Brinquela para o seu boudoir, e depois de admiráveis pinturas pô-la ao par do seu [?] papel este, que a discípula de Vatel, desempenhou com muito brilho.

Na Galeria Cruzeiro, a cozinheira fantasiada passa o braço em torno de Mr. Linge que, após várias “estrepolias na avenida”, dança com ela a noite toda no *High Life* sem que ele saiba de sua verdadeira identidade:

- 5.- E à noite quando o bilontra do Mr. Linge, esperava o amigo na Galeria Cruzeiro, um lindo travesti passou-lhe o braço, e...
- 6.- Após mil estrepolias na Avenida foram dar com os ossos no *High-Life*, onde valsearam a mais não poder.

Lá pelas três horas da manhã, após jantar com a “formosa criatura”, Mr. Linge insiste em levá-la para casa, o que ela permite apenas após amarrar-lhe um lenço aos olhos:

⁴⁸³ Idem

484

7.- Aí pelas 3 horas da manhã, Mr. Linge, completamente fascinado, cejava com a formosa criatura, que aliás não era mais que a sua própria cozinheira

8.- Quando, porém, Mr. Linge pediu-lhe para que a deixasse acompanhar à casa, esta como nas aventuras de Rocambole, amarrou-lhe o clássico lenço...

Quando ele tem os olhos desvendados, qual não é sua surpresa ao se deparar com sua cozinheira Brinquela, agora sem a maquiagem, e sua mulher. Após este episódio, ele desiste de se aventurar nos carnavais. É interessante notar que o nome da cozinheira é muito semelhante ao de Briguella, personagem da *comédia dell'arte*, que é personificado por um empregado correto, fiel, mas cínico e muito esperto. Inimigo de Arlequim, vive enganando-o. Assim como no teatro cômico italiano, Bringuella, fiel empregada da Sra. Linge, consegue ludibriar o patrão com a ajuda de sua esposa, que consegue desmascará-lo.

⁴⁸⁴ Idem

9.- E! Cúmulo das ratas! Quando o bom do Mr. Linge viu-se desvendado, tinha ao seu lado a Bringuela, já desaqueilada e...a sua doce e turuna mulherzinha.

10.- Hoje em dia o ex-bilontra Mr. Linge não quer ouvir falar em aventuras de carnaval. Aí fica o exemplo para os maridos bilontras e para as esposas virtuosas.

Tal história tem certo teor moral e “educativo”, tentando alertar aos que usavam o carnaval para dar suas escapadelas, que poderiam se dar muito mal e inclusive cair na cilada da própria esposa, ou se tornar alvo de chacotas por ter flertado com a empregada ou com um homem.

Com o objetivo de reforçar a família, foram elaborados argumentos que conseguiriam justificar as diferenças entre os sexos e os papéis sociais atribuídos a cada um.

Dentre esses argumentos, reforçados pela Igreja, por médicos e juristas, divulgados pela imprensa, destacam-se a arquitetura do lar feliz e a importância da mulher para a criação dos filhos e a organização doméstica. O papel da mulher como “rainha do lar” se apoiava no tripé mãe-esposadona de casa. O que se viu foi a tentativa de domesticar as paixões e os desejos vistos como pecaminosos, aqueles que escapavam à idéia de uma alegria serena e à supremacia do respeito, da estima e da amizade mútua sobre o prazer.⁴⁸⁶

Maluf e Mott falam em uma “institucionalização do amor”, onde não poderia haver espaço para a liberdade individual, a mudança e a experimentação de práticas amorosas vinculadas ao amor romântico, ou à paixão. Tal rigidez nas regras frente a uma

⁴⁸⁵ Idem

⁴⁸⁶ Chaves, op., cit., p. 841

sociedade ambígua era uma tarefa difícil. Principalmente quando vinculadas à paixão erótica, ou a outros sentimentos arrebatadores, como o exposto na crônica ilustrada abaixo, sobre a paixão de Bernardes pelo carnaval :

O Bernardes tinha no sangue o micróbio do carnaval.
Quantas vezes, de volta da Repartição, fui encontrá-lo, embasbacado
diante das mascaras expostas nas vitrines das lojas?

Nos domingos, antes do carnaval, tomava o bonde, deixava o sossego do arrabalde onde morava e vinha postar-se horas e horas, diante dos edifícios dos *Democráticos* ou dos *Fenianos*, a ouvir o *Zé Pereira* e as graçolas dos carnavalescos. Uma vez até cheguei a encontrá-lo na boléia de um carro, com um facho de fogo de bengala na mão acompanhando uma passeata dos *Fenianos* pela Avenida Central.

Estava radiante. Aflautava a voz; abria os dedos sobre o rosto contentíssimo:

Você me conhece? *Eu sou o Carnavá passeiando pela Avenida Centrâ*. [a crônica conta-nos que Bernardes era casado com Clemência e em todos os carnavais inventava uma desculpa para poder sair pela avenida. No carnaval daquele ano, a sogra, D. Bermudes, atenta e desconfiada arma um plano para desmascará-lo].

Pretextando forte dor de cabeça D. Bermudes só saiu do quarto na segunda-feira [de carnaval] à tarde com um embrulho e dizendo que ia à casa de Ritinha e talvez dormisse lá.

O *Palace Theatre* regurgitava de máscaras e de povo. Era uma folia infernal, na mistura de *can-can*, do nosso maxixe, de agitados *cake walks*.

Gritava-se , cantava-se. Por toda parte ouvia-se o som estridente da gaita, o rufar dos tambores.

O Bernardes era um dos mais influídos, dava pinchos no meio da sala, cantava de galo, chorava como criança pequena.

Nisto perto dele, passou uma bailarina, anafada, de *maillot* cor de rosa e corpete preto, muito gorda, suando muito.

O Bernardes ao vê-la não se conteve e berrou:

Oh! Baiacu!

A dançarina fuzilou-lhe um olhar terrível, através da máscara, e desapareceu.

O Bernardes continuou na troça, na pândega.

A luz, o cheiro de álcool e de suor, a fumaça dos charutos, punham tonteiras, desequilibravam.[nesta altura aparece novamente a bailarina gorda].

Tocava-se um maxixe dengoso. O Bernardes num pulo aproximou-se da bailarina, enlaçou-a e bradou:

- Cai no maxixe, baiacu!

[e a bailarina aceita e rodopia com ele até ele não conseguir mais nem falar de cansado.]

O Bernardes bufava, já não podia mais. E a bailarina a rodar com ele, a rodar com ele. Os outros pares paravam para olhá-los, para aplaudi-los. E a bailarina a rodar, a rodar com o Bernardes, que já parecia um boneco desarticulado nos braços grossos da bailarina. Ela sempre a rodar, a rodar.

O Bernardes pedia pelo amor de Deus que o deixasse, que ele tinha mulher e filhos. E a bailarina nada. Cada vez roda mais com ele.

Por fim, num esforço supremo, o Bernardes pode fugir dos braços da bailarina [que chegou aos seus ouvidos e exclamou:]

- É assim que eu ensino os patifes, ouviu? Se duvidar pego-o outra vez e verá.

O Bernardes estremeceu da cabeça aos pés. Era a voz da sogra e diante da ameaça terrível o pobre Bernardes, não quis saber de mais nada e disparou como um desesperado pela rua afora enquanto Dona Bermudes

imponente no meio da sala, recebia uma verdadeira ovação dos assistentes

Bravos o baiacu!
Bravos!Bravos!
Bis! Bis!
(DOMINÓ)⁴⁸⁷

Na história, a sogra se dá bem e provavelmente Bernardes, depois de tanto sofrer em suas mãos, iria pensar bem antes de sair escondido novamente no carnaval. Tais histórias, com um fundo moral, tentavam controlar os impulsos eróticos ou apaixonados dos foliões, durante estas festividades.

Os padrões de comportamento, valores e ideais importados da Europa, relacionados a moral e ao controle de certas emoções, não eram seguidos por todos, ou da forma como queriam as autoridades e, muito menos, se deu de forma tranqüila ou homogênea. Muitas vezes, estes padrões impostos pelas classes políticas chocavam-se com hábitos arraigados, provenientes de formas de sociabilidade diferentes e de classes sociais distintas. Além de a população brasileira ser bastante heterogênea, o fato de existirem dançarinas que se encontravam disponíveis em propiciar certos prazeres aos “chefes de família”, em locais públicos e que estes, muitas vezes, freqüentavam, permitia que tais códigos fossem burlados muito comumente.

Havia ainda o tráfico internacional de mulheres brancas, que inseriu o Rio de Janeiro em suas rotas, ampliando o mercado nacional da prostituição e fomentando o duplo padrão de moralidade que, por

⁴⁸⁷ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1909

exemplo, admitia para os homens relações sexuais fora do casamento, mas não para as mulheres.⁴⁸⁸

Segundo Maluf e Mott, prevalecia na Capital Federal uma dupla moral que seria responsável pelos conflitos domésticos. Estas eram estimuladas, portanto, por um

sistema rígido de valores que exigia coerência de comportamentos, tanto na esfera doméstica quanto fora dela, algo bastante difícil num período de urbanização e industrialização crescentes, as quais convocavam os indivíduos e a família para novas formas de associação e lazer, ao mesmo tempo em que ofereciam outras oportunidades, ainda que desiguais, de trabalho.⁴⁸⁹

Ora, tais oportunidades eram aumentadas pelo carnaval, como já dissemos. Estas ações eróticas ou amorosas proibidas podem ser vislumbradas em alguns comentários feitos na coluna “Trepações” da *Fon-Fon!*, onde o articulista que assina como *Trepador*, por vezes, revela às mulheres e homens da alta sociedade os planos que estes tinham para o carnaval. Em uma delas ele chega a dizer que o convite que a esposa havia recebido para ir a Petrópolis era um meio de fazer com que ela se ausentasse da cidade do Rio de Janeiro nos dias de carnaval. O “maldoso” articulista sugere a ela que insista para que o marido a acompanhe nesta viagem, e afirma que, com certeza, ele daria alguma desculpa para não acompanhá-la por querer desfrutar sozinho das festividades carnavalescas.

Tais pretextos e desculpas eram algo comum nestes dias, quando a liberalidade e os excessos eram corriqueiros, como indicam inúmeras charges como a que inserimos abaixo:

⁴⁸⁸ MENEZES, L. M. de . “*Dancings* e cabarés: trabalho e disciplina na noite carioca (1937-1950)”. IN: C. Bruschini e H. Buarque de Hollanda (orgs.), *Horizontes Plurais: Novos Estudos de Gênero no Brasil*, São Paulo, Fundação Carlos Chagas, 1998. p. 251 e 259 (pp. 249-280)

⁴⁸⁹ MALUF, Marina & MOTT, Maria Lúcia. “Recônditos do Mundo Feminino”. IN: SEVCENKO, Nicolau(org). HVPB. V.3. p. 385

490

Tais atitudes também eram usuais entre as classes menos favorecidas, só que as desculpas para conseguir “escapar” das obrigações conjugais deveriam ser um pouco diferentes, como alude a caricatura de J. Carlos:

⁴⁹⁰ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1910

491

A imagem acima retrata um lar bastante simples, onde a mulher questiona o desaparecimento do marido durante todo o carnaval. Este evoca “São Belisário”, fazendo referência clara ao chefe de polícia do Rio de Janeiro, Belisário Távora. Ou seja, enquanto os maridos infiéis das camadas superiores utilizavam como recurso para conseguir se libertar dos laços matrimoniais durante os festejos, um convite à mulher para descansar em Petrópolis, um recanto elitista e, depois dela instalada na cidade, ele utilizaria como pretexto algo relacionado ao trabalho para, então, cair na pândega na capital. Já, nas camadas médias, inventariam uma doença que teria acometido um amigo ou um acidente no qual um conhecido teria sido vítima, o que serviria como uma desculpa razoável para enganar a esposa. E, no caso das camadas populares, o pretexto mais usado se vinculava aos problemas com as autoridades policiais, afinal, a perseguição destas era intensa e cotidiana sobre os cidadãos mais pobres. Neste período, segundo Sevcenko, foi criada uma lei que obrigava o uso do paletó e de sapatos, com o objetivo de por fim “à vergonha e à

⁴⁹¹ Careta, Rio de Janeiro, 04 de março de 1911

imundície injustificáveis dos sem mangas-de-camisa e descalços nas ruas da cidade”.⁴⁹² A campanha contra todas as formas de cultura e religiosidade populares envolviam não somente a “doença”, o “atraso”, a “preguiça” e a “ignorância”, mas todas as formas festivas que poderiam simbolizar estes valores, vistos como retrógrados. Desta forma, as festas de Judas, Bumba-meu-Boi, da Glória, foram proibidas ou cerceadas juntamente com as barraquinhas de São João, a festa da Penha e, claro, a religiosidade popular. No carnaval, como vimos anteriormente, eram cada vez menos toleradas fantasias que agradavam aos populares, como as de índio ou diabinho. No caso da caricatura acima, o fato de o indivíduo estar embriagado, condição insinuada pela imagem de J. Carlos, com sua entrada trôpega na residência, também poderia ser um motivo para a prisão. A outra medida adotada, conhecida como a “caça aos mendigos”, além de tentar eliminar ébrios e indigentes, buscava também “caçar” as prostitutas e qualquer outros grupos marginais das áreas centrais da cidade”, foi associada com a pressão para um “confinamento de cerimônias populares tradicionais em áreas isoladas do centro”, que serviriam para evitar que duas sociedades distintas se mesclassem, embora estas “fossem uma e a mesma”.⁴⁹³ Diante deste quadro, a resposta dada pelo marido na charge acima é muito plausível.

A felicidade conjugal, de qualquer forma, em distintas classes sociais, parecia mesmo estar ameaçada diante da liberalidade destes dias de folia. Há inúmeras anedotas e crônicas que narram as desventuras de ambos os sexos, algumas se referindo à traição do marido, outras à desconfiança do esposo ou do noivo com relação às atitudes da amada. Histórias reais ou fictícias, narradas nestas revistas, denotam a desconfiança cada vez maior dos homens com relação às mulheres. Uma delas conta um caso real, onde um jovem noivo, querendo comprovar se a sua amada lhe era fiel, diz a ela que iria viajar durante o carnaval. Para vigiá-la sem ser notado, ele se mascara e sai às ruas próximas de sua residência. Após ter certeza que sua noiva não saiu nenhum dia durante o carnaval, o jovem, feliz, resolve pedir-lhe em casamento.

Nem todas as mulheres eram assim, tão virtuosas, como deixa transparecer uma história relatada em *Fon-Fon!* sobre um chefe de família que possui três filhos e que resolve levar toda a família e a vizinha ao carnaval. A narrativa mostra a verdadeira epopéia deste bravo chefe de família. Tomar o bonde lotado, com todas as crianças, a mulher e a

⁴⁹² Sevcenko, op., cit., p. 33

⁴⁹³ Idem, p. 33-34

vizinha, se torna algo desumano que só é comparável aos transtornos que a multidão causava aos que se atreviam a assistir aos desfiles nas ruas, sem a proteção das sacadas das propriedades que se localizavam no roteiro do desfile das Grandes Sociedades.

Como bem ilustra este desenho de Kalixto, a multidão nas ruas dificultava o trânsito e permitia aos mais espertinhos, ou, até mesmo, aos sem intenção, apalpar as jovens e senhoras que por ali perambulavam com o intuito de observar e participar das brincadeiras carnavalescas. Há, inclusive, anedotas que narram que muitas vezes um jovem inocente acabava levando uns “pescoções”, porque uma senhora ou senhorita que havia sido “apertada” ou “beliscada” por algum malandro que já havia desaparecido no meio do tumulto, o confundia com o espertalhão.

Conta-nos Luiz Edmundo que nos cafés, que ficavam entre a Rua do Ouvidor e a Primeiro de Março, ambos freqüentados pelos componentes da geração de literatos e caricaturistas, que ficou conhecida como boêmia, antes da Regeneração, durante o carnaval,

⁴⁹⁴ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1909

aumentavam ainda mais sua frequência e criavam junto com os transeuntes um grande congestionamento humano.

A onda humana que desce das bandas de Primeiro de Março, em choque com os que vêm da Carioca ou São Francisco, aí revolteia, palpita e agitada, chocando-se, fracionando-se, borbulhando. São pisadelas, empurrões, gritos, chufas, berros, protestos:

- Não enxerga, “seu bruto”?

- Bruto é você!

-Vá lamber sabão!

Veze resvalam, as coisas, para o terreno de desforço físico e se resolvem a socos, a ponta pés ou bengaladas. É hábito, pelo tempo, achar-se naturalíssimo esse gênero de esforço, animando-se até os que neles se empenham:

-“Brocha”!

Ou então:

- “Enche”, logo!

Ou mais ainda:

- Comigo é logo, a “mão na lata...”[...]

Duas horas antes da passagem dos préstitos carnavalescos, nem untado à vaselina, dos pés à cabeça, pode uma criatura passar por entre todo esse “maelstrom” humano.⁴⁹⁵

Bem, com esta narrativa, é possível compreendermos como na crônica que iniciamos acima, o desventurado esposo, ao se arriscar ir com toda a família, mulher, filhos e a vizinha, acaba perdendo a bela esposa no meio da multidão, após esta sair acompanhada ao lado de um figurão. Ficam o marido, a vizinha e os filhos a procurá-la durante todo o dia, enquanto passavam os préstitos pela rua. Coincidentemente, somente à noitinha é que eles reencontram o casal. A crônica termina insinuando que toda a comunidade onde eles residiam sabia da infidelidade da esposa com o nobre cavalheiro. Mas, o pobre fica feliz em revê-la, orgulhoso de sua beleza e de sua amizade com um senhor tão ilustre. A narrativa mostra que o tumulto e as tentações durante estes dias nas ruas abria um leque de possibilidades de relações extra-conjugais, tanto para os homens quanto para as mulheres.

Tais relatos mostravam não apenas a excessiva liberdade proporcionada pelo carnaval, mas também uma mudança no comportamento das mulheres, evidenciada na forma como passam a querer desfrutar estas festividades. Em 1913, na seção “Caixa de Gasolina” de *Fon-Fon!*, escondidas pelas iniciais Mme. J.N. e Mlle. N.O., duas mulheres indagam o colunista a respeito de sua opinião quanto à participação de jovens e senhoras

⁴⁹⁵ Luiz Edmundo, op., cit., p. 530-1

num baile do *High Life* ou “de qualquer outro clube”. À primeira, ele se esquia dizendo que tal opinião deveria ser decidida pelo casal, à segunda, ele chama a atenção para sua pouca idade para participar deste tipo de ambiente.

O articulista de “Guichê de Informações” vai mais longe. À Mlle. Rieuse, ele escreve indignado, afirmando que a presença de uma moça solteira num baile carnavalesco nos “Boêmios ou no Palace Club” não seria de “bom tom”. Para ele, o desejo e a presença de senhoras e jovens em participar destes ambientes durante os festejos de Momo, que até então contavam apenas com a presença essencialmente masculina e de mulheres habituadas à licenciosidade, estaria atrelado aos novos hábitos imprimidos com a chegada da “civilização”.

Os clubes de carnaval não podem convir à freqüência de moças e senhoras casadas. Não se pode evitar a licenciosidade dessas reuniões; elas são realizadas justamente para o *rendez-vous* da gente alegre, cuja alegria mais se acentua nesses três dias de pândega. Aquilo ali é, justamente lugar de pândega, pândega livre, exercida *intramuros*, longe das vistas da polícia.

Não sabemos que lucro pode ter a curiosidade de uma delicada *demoiselle*, em ver dançar o maxixe, como ele deve ser dançado, em assistir cenas de uma liberdade que só deve ser assistida por homens que gostem daquilo.

Nestes últimos anos a freqüência de famílias nos bailes dos clubes alegres, tem sido, pode-se dizer avultada. Vão em grupos, ou aos pares às vezes, marido e mulher, com o intuito único de ficarem conhecendo a alegria carnavalesca...por dentro.⁴⁹⁶

Desta forma, não era apenas na Praça Onze, ponto alto do carnaval popular, que haviam excessos de liberalidade entre os sexos. O carnaval, nesta praça, era retratado pela imprensa como exótico, por conta da “mestiçagem” e da animalidade reinante, onde “ao som dos instrumentos excêntricos, numa festa de ‘gritos e urros’”, era possível vislumbrar um “ambiente no qual África e Brasil se mesclam”. Seu ponto alto era dado “pelas mulheres de tez queimada, nas quais a sensualidade aflora, felinas, ávidas de prazer, atraindo homens de todas as cores”⁴⁹⁷ e porque não dizer, de todas as classes, já que há relatos que afirmam que muitos jovens provenientes das elites, ávidos de outros prazeres, percorriam os subúrbios nestes dias em busca de outras formas de diversão.

⁴⁹⁶ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1914

⁴⁹⁷ Soihet, op., cit., p. 158

Mas, como vimos mais acima, em geral, a elite e as camadas médias optavam mesmo pela diversão e expansão dos prazeres nos bailes e nos clubes carnavalescos. Tal era a fama (ou má fama) destes ambientes, nos quais agora senhoras e senhoritas respeitáveis reclamavam sua participação, que Emílio de Menezes, no discurso que elaborou em 1914, para sua posse na Academia Brasileira de Letras, tentando desfazer a imagem que dele tinham de boêmio e desregrado, afirma:

[...] Boêmio e desregrado que nunca foi visto em espeluncas. Boêmio e desregrado que com mais de trinta anos de residência no Rio não sabe o que seja um desses celebrizados bailes carnavalescos, onde o mulherio se excita de jogo e condimenta de álcool [...]⁴⁹⁸

Emílio busca, no texto, mostrar que apesar de toda a sua má reputação, ele nunca havia estado nestes ambientes desregrados que eram freqüentados por gente da mais alta sociedade, ou por intelectuais elegantes e vistos como bem comportados ou conservadores, como Carlos Laet (que exemplificamos acima), membro e fundador da Academia Brasileira de Letras. Menezes ressalta assim, em seu discurso, não apenas o “engraçado arrependido”, mas também a dubiedade da sociedade e da instituição na qual há tanto tempo vinha pleiteando uma vaga. Ele próprio, com tal atitude, também demonstrava essa característica tão peculiar da sociedade brasileira, evidenciada pela capital federal do período: a oscilação entre a ordem e a desordem, entre o público e o privado, como tão bem evidencia Elias em seus trabalhos sobre o humor.⁴⁹⁹

Manuel Bandeira, relativiza esta moral e os desregramentos e excessos desta festa, ao ressaltar, em seu poema “bacanal” de 1918, a importância da integração durante o carnaval, pois somente perdendo as referências pessoais, a própria identidade é que o sujeito poderia se amalgamar em meio à multidão. A fantasia e a máscara eram um meio de facilitar tal sentimento, pois “o efeito do carnaval é dissolver a consciência individual na pulsação sensual dos corpos em comunicação por meio do ritmo. É apenas estando sozinho, portanto, que se pode viver a emoção do coletivo. [E conclui Sevcenko] a loucura de todos só pode nascer da loucura individual”.⁵⁰⁰

⁴⁹⁸ Apud, Broca, op., cit., p. 42

⁴⁹⁹ Saliba, Raízes do Riso e “Dimensões Cômicas...”. op., cit.

⁵⁰⁰ SEVCENKO, Nicolau. “A Capital Irradiante : Técnica, Ritmos e Ritos do Rio”. p. 596-507

Estimulados por tais sentimentos e condutas, era difícil durante o carnaval se manter longe de atitudes licenciosas.

501

Até Mutt e Jeff, personagens criados pelo americano Bud Fisher em 1907 (Jeff na verdade surgiria apenas em 1908), desfrutaram da licenciosidade do carnaval carioca. Nesta charge, a dupla famosa de personagens Mutt, que possui mulher e filho, e sempre busca formas inusitadas de arranjar dinheiro para suas apostas em corridas de cavalo, questiona: “E a harmonia conjugal?”. Jeff, sempre representado com comportamentos e reações estranhas, às vezes inocente e ignorante, com idéias tantas vezes absurdas para resolver pequenos problemas, responde ao amigo: “Há tempo para tudo. Arranja-se isso na quarta-feira de cinzas.”

Não por acaso, uma das canções mais ouvidas no carnaval de 1911 foi a *Fado Liró*, marcha de Nicolino Milano, gravada na Casa Edison pelos *Os Geraldos*:

Guitarra, guitarra geme
Que o meu peito todo treme
Ao cantar ao meu amor
Passemos a vida unidos
A soltar nossos gemidos

⁵⁰¹ Careta, Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 1920

Pra acalmar a nossa dor

Mas se a vida são dois dias
Procuremos alegrias
Gozar a vida é mister
Desprezamos a africana
Se ela nos é desumana
Busquemos outra mulher

Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

Entre as verdes ramarias
Ouvem-se belas poesias
Entre os verdes do choupal
São versos cheios de dores
De quem sofre por amores
De quem sente um grande mal⁵⁰²

Nela o compositor conclui que apesar do grande amor que sente, a vida é curta e é importante que seja plenamente desfrutada, mesmo que seja necessário, para isso, trocar a mulher por outra.

Cair na folia, ou melhor, no maxixe, e depois, em fins da década de 1910 e início da de 1920, no samba ou na marchinha carnavalesca, era o anseio de grande parte da população carioca no início do século XX, independentemente da classe social. Com o passar dos anos, como seria natural com tantas mudanças na cidade, estimuladas pelos prazeres e entretenimentos noturnos, as mulheres também passariam, cada vez mais, a reclamar seu espaço dentro da folia e sua maneira de desfrutar esta festa. Com a Grande Guerra, principalmente na Europa e nos Estados Unidos, muitas saíam de suas residências para trabalhar, como forma de angariar recursos para prover seu lar, ou mesmo para ajudar nos esforços de guerra. Isto possibilita o avanço do feminismo, bem como reivindicações por mais oportunidades de trabalho e outras opções de profissão que não as relacionadas aos afazeres domésticos. No entanto, as ofertas de emprego disponíveis, em geral, eram vinculadas àquelas que já eram atribuídas às mulheres, como as funções de professora, enfermeira, secretária ou telefonista, dentre outras. Para poderem trabalhar, segundo o Código Civil de 1916, elas precisavam da autorização do marido.⁵⁰³ Mas, apesar de todas

⁵⁰² Fado Liró, fado composto por Nicolino Milano, interpretado como marcha pelo grupo Os Geraldos, gravado pela Odeon, no. do álbum 108246, 1911. Composta como fado para a revista portuguesa ABC, o compositor a adapta para o ritmo de marcha para a gravação.

⁵⁰³ Maluf e Mott, op., cit., p. 402

estas regras, era possível vislumbrar a mudança nos costumes, principalmente quanto a forma de trajar e de se divertir durante as festividades carnavalescas. Nesta charge de J. Carlos, de 1922, é retratado um grupo de mulheres desfrutando alegre e despreocupadamente dos prazeres e das folias do carnaval. Com roupas mais leves e cabelos curtos elas dispensam a “vergonha”, retratada como uma mulher comportada e de trajes longos. O título é elucidativo: “a vergonha está desempregada”. Este tipo de sentimento só reapareceria na quarta-feira de cinzas.

504

DESEMPREGADA

OS FOLIÕES- Agora não te podemos atender. Passa lá por casa na quarta-feira.

⁵⁰⁴ Careta, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1922

Se as jovens passam, cada vez mais, a serem criticadas por caírem na pândega, este outro desenho demonstra que não apenas as mulheres mais jovens participavam dos bailes carnavalescos no início da década de vinte, mas também senhoras o faziam:

505

Ele- Deve ser a melindrosa que me pisou os calos no “High Life” quando eu evocava Mary Pickford e ela William Farnum.

Tal ilustração evidencia que era possível a uma senhora participar dos bailes do “High Life” e desfrutar também de momentos prazerosos escondida sob a fantasia de algum personagem difundido pelas telas dos cinemas. Neste caso, o cinema e seus personagens, que passam a fazer cada vez mais parte do cotidiano e dos entretenimentos da população carioca, passariam a se refletir na escolha de determinadas fantasias. O sonho das telas transforma-se em realidade, pois, atrás das máscaras, era possível encarnar os mais distintos personagens. Assim, uma senhora de meia idade, vestida de melindrosa, podia se transformar magicamente em Mary Pickford, assim como William Farnum podia ser encarnado no corpo de um senhor de idade avançada.

⁵⁰⁵ Careta, Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1920

Mary Pickford

William Farnum

Tais mudanças, no entanto, começam ainda na década de dez, pois como vimos, as *madames* e *mademoiselles* passam a reclamar sua participação nos bailes carnavalescos, apesar destes ainda serem vistos como um lugar para os homens desfrutarem de prostitutas e de danças proibidas ou malvistas, como o maxixe.

O maxixe, dança considerada indecente pela elite devido à sua sensualidade “porque estimulava a libido e o entrelaçamento dos corpos em volteios e passos rápidos”⁵⁰⁶, acabou sendo cada vez mais dançado por este público por conta de sua propagação nas revistas e nos bailes do *High Life* e das sociedades carnavalescas. Apesar de não possuir uma originalidade melódica, por ter nascido como uma coreografia “paródica de formas musicais européias, o maxixe predominou como música de salão e de círculos mundanos festivos mais variados”.⁵⁰⁷

Apesar do sucesso que a dança faria nestes clubes e no exterior, através do dançarino Duque, tal dança continuaria a ser associada, durante os primeiros anos do século XX, com as camadas mais desfavorecidas da população:

⁵⁰⁶ Fabiana L. da Cunha, op., cit., p.50

⁵⁰⁷ E.Saliba, “A Dimensão Cômica da Vida Privada na República”, p. 320

A charge acima satiriza um texto composto em 1906, por Bastos Tigre e João Foca, para o teatro de revista. Nele “a mulher tornada pública, uma paródia da *res publica*, reaparece, numa representação mais popular, cheia de mobilidade e sensualidade [...]”.⁵⁰⁹

No texto original os versos são:

Ela, a cara, toda terna
Gruda na cara do méco
E, depois, perna com perna,
Caem os dois no perereco [...]⁵¹⁰

Na caricatura, a ênfase na maneira e nos vocábulos que a população pobre utilizava na fala cotidiana, associada ao maxixe, reforça a imagem vulgar que se queria imprimir a este tipo de dança e expressão popular, cujos movimentos eram representados nestes versos, como similares aos de uma perereca. Tal efeito é potencializado com o reforço dos erros gramaticais em um texto já conhecido pelo público leitor.

No entanto, o fato de ridicularizar esta dança não significava que parte da elite não usufruísse da sensualidade e dos estímulos que tal ritmo imprimia aos corpos e sentidos.

Segunda-feira de carnaval. Enrolado num dominó cor-de-rosa o Mendes de Aguiar maxixava desesperadamente na Avenida. Espantou-se ao vê-lo um camarada:

⁵⁰⁸ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1910

⁵⁰⁹ Elias Thomé Saliba. “A Dimensão Cômica da Vida Privada na República”. p. 320.

⁵¹⁰ Idem, p. 320

- Você, um catedrático de latim, dançando na via pública!
Formalizou-se o latinista, perguntando:
- O Doutor Alberto Ferreira , da Assistência Pública , é ou não pessoa séria?
- É.
- Pois maxixou ontem a noite inteira no *High Life*.
Disse, e caiu de novo no maxixe.⁵¹¹

Esta anedota mostra-nos o quanto havia de contraditório na relação desta elite com o maxixe. Apesar de ser proibida nos lares, vista como indecente e perseguida pela polícia, tal dança era freqüente nos bailes e ruas durante o carnaval. O espanto do interlocutor, na verdade, não é com relação ao fato de que um “catedrático de latim” estivesse desfrutando deste ritmo e, sim, que ele o estava fazendo em “via pública”, à vista de todos.

Tais atitudes, muitas vezes, eram expostas não apenas nas revistas ilustradas, mas também nas ruas, através de outra brincadeira muito comum e que seria muito citada nestes periódicos, a do intrigante que interpela os transeuntes com a famosa frase: “Você me conhece?” Tal interrogação proferida por mascarados aos que passavam nas ruas, tinha tons de gracejo e de maledicência, muitos revelando ou insinuando segredos da pessoa abordada , deixando-a em geral em situação constrangedora.

⁵¹¹ Careta, Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1910

IV.1. “Você me Conhece?”

512

O mascarado- Bravos, seu Fernandes, mais uma! Você é o Chantecler da bilontragem!

Na ilustração acima, o mascarado aborda o “seu Fernandes”, o qual está acompanhado de sua esposa, e sugere que ele, como grande malandro, já havia arrumado mais uma para festejar o carnaval. Obviamente, a mulher, ao lado do ilustre cavalheiro, toma ares de reprovação e indignação, não apenas com o dominó, mas, muito provavelmente também, com o marido.

Tais formas de abordagem passam a ser vistas, no século XIX, como práticas abusivas, a ponto de levar à prisão uma “rapariga de troça”, Ângela da Silva, no carnaval de 1889, como afirma Maria Cletetina P. da Cunha. A presença desses mascarados avulsos pelas ruas da cidade era explicitada, pela imprensa do período, com grande preocupação: “já não se veriam muitas senhoras pelas ruas e sacadas durante os dias de carnaval, por medo das troças e brincadeiras de mascarados inconvenientes”. Tal reação, segundo a historiadora, era também cultivada por chefes de família que possuíam “culpa no cartório”, e que não queriam se arriscar a sair com suas mulheres nos dias das festas de Momo, com receio de que seus “delitos” fossem desmascarados publicamente.⁵¹³

⁵¹² Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 06 de abril de 1912

⁵¹³ Maria C. P. da Cunha, op., cit, p. 29

No entanto, na primeira década do século XX, o que podemos averiguar das crônicas e histórias relatadas pela imprensa ilustrada carioca é que tais brincadeiras continuam sendo uma das favoritas dos foliões. As revistas apresentam várias histórias (verídicas ou não) sobre estes tipos e suas conseqüências. É o caso da narrativa assinada por Arlequim, um dos pseudônimos utilizados por Olavo Bilac e, inserida na *Careta* no carnaval de 1914:

Segunda-feira de carnaval.

A cidade palpitando e cantando nos estos delirantes de uma alegria geral, parece estar alucinada de prazer.

Os últimos cordões arrastando patrioticamente as antigas tradições desses grupos em vias de extinção, vinham dançar na Avenida Rio Branco, à luz forte dos focos elétricos, os exóticos bailados feitos para o sapateio monótono da escravaria, no fundo obscuro das senzalas.

Máscaras dispersos, com a sua notável falta de espírito, salpicavam de manchas bizarras a multidão, em que predominava, naturalmente o vestuário sério, mas não grave.

Magotes de rapazes, grupos de moças, tropilhas de rapazes e moças, formando fileiras curvilíneas. De mãos dadas, furando a massa humana em arremetidas terríveis, desorganizavam a desorganização popular, dando-lhe, com os seus gritinhos e com os seus brados, um ar guerreiro.

Eram 11 horas da noite.

O Lopes, debatendo-se no meio da multidão, conseguiu espirrar da Avenida para a rua da Assembléia, que estava menos desatracada.

O Lopes é um advogado elegante e tem para auxiliar a sua elegância e para servir a sua advocacia uma soberba musculatura de Hércules.

Elegante, com seus belos músculos inativos, o Lopes parou um momento a respirar na rua da Assembléia, esquina da Rodrigo Silva.

Quando, assim elegante, o musculoso Lopes desimpedidamente respirava na rua da Assembléia, abordou-o, dentro de um dominó, com a face oculta por uma máscara de seda, uma figura que parecia ser alentada.

- Lopes, como vais?

- Bem.

- Não há como ser solteirão, hein, Lopes?

- É.

- Escuta, Lopes, como vai a mulher do Anastácio?

O Anastácio, esposo de uma bonita mulher, era amigo íntimo de Lopes. Assim, diante dessa pergunta Lopes estremeceu.

- Que tenho eu com a mulher do Anastácio?

- Maganão! maganão! Pensas que o mundo é cego.

Raivoso, Lopes empunhou o dominó pelo pescoço e bradou!

- Põe máscara para dizer desaforo! Explique-se. O que quer dizer?

O dominó deu uma risadinha assustada e recebeu, em cheio, por cima da máscara, na altura do maxilar, um tremendo murro.

- Seu Lopes, bradou.

O Lopes, impávido, insistiu:

- Explique-se! E aplicou o segundo murro, dirigindo-o ao nariz.

O dominó, num grande berro, gritou que estava com as ventas esborrachadas.

Impassível, o Lopes teimou;

-Explique-se! E atirou, visando o olho, o segundo murro. Espirrou sangue pelo olho da máscara e, aflito, o dominó gritou:

-Lopes! Lopes! Pois tu ainda não me conhecestes?

-Não. Tire a máscara e explique-se, e o Lopes ergueu o braço, ameaçando dar o quarto murro.

Então cambaleando e ensangüentado, o dominó confessou:

-O Lopes, eu sou o Anastácio!⁵¹⁴

Olavo Bilac foi um dos literatos que mais abordou este tipo de brincadeira nestas revistas ilustradas. Os textos em geral descrevem as complicações que poderiam ocorrer tanto para quem era interpelado, como para quem interpelava. Neste caso, Anastácio acaba se dando mal ao trocar o amigo Lopes, um elegante e respeitável advogado.

Com o passar dos anos, o poeta, em seus textos, parece achar tal brincadeira cada vez mais sem graça, como evidencia um outro artigo da *Fon-Fon!*, onde a mascarada intrigante, retratada como extremamente magra e moribunda, insiste com Bilac para que ele desvende sua identidade. Ao final, após ser rechaçada, repetidas vezes, com descaso pelo escritor, ela sai cabisbaixa afirmando ser a Fantasia. Neste texto o autor parece fazer uma dupla referência ao afirmar ser esta mascarada a “Fantasia”. Demonstra por um lado, que esta brincadeira já não tinha mais lugar no carnaval de meados da década de dez e por outro, que ele próprio (que tinha como um dos seus principais pseudônimos o de Fantasio) já mostrava sinais de cansaço para com a folia.

O fato é que apesar destas interpelações continuarem e adentrarem os carnavais do início do século XX, o “numeroso conjunto de incidentes policiais registrados e comentados pelos veículos de imprensa foi fundamental para que se criasse a imagem de perigo que passou a cercar os mascarados [...] e a lançar suspeitas sobre a brincadeira do ‘Você me conhece?’”,⁵¹⁵

Cunha relata algumas ocorrências policiais durante o período carnavalesco, demonstrando que a violência, os mascarados e suas troças, e as detenções relacionadas a estes fatos passam a ser cada vez mais comum. Os mascarados passam a ser associados a crimes e a violência.

⁵¹⁴ Careta, Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1914.

⁵¹⁵ Maria Clementina P. da Cunha. Op., cit., p. 31

Quem se escondia por trás das máscaras tornava-se o ponto central das preocupações e da ação das autoridades e da imprensa. “A máscara não serve só para os foliões: muitas vezes também presta o seu auxílio ao facínora, que aproveita a época do carnaval para exercer uma vingança” [...] o mal maior não estava circunscrito às oportunidades eróticas ou à liberdade condicional do “homem sério” . Ele residia na possibilidade-esta sim, potencialmente subversiva- da indefinição das fronteiras sociais sob a excitação orgiástica e alcoólica, ao lado da possibilidade de uma igual liberação da “mulher séria”. Ocasão , portanto, de perigo- na concepção difundida pela imprensa no final do século XIX- , trazido por uma apregoada licenciosidade carnavalesca com a qual os grandes jornais seduziam seu público urbano e moderno. “Quando passar um par fantasiado, filosofai: são dois amantes? Será o amo e a criada, será o cocheiro e a ama?” Tudo pode esconder uma máscara:- a miséria, o crime ou o amor.⁵¹⁶

Se o controle nas vias públicas aumenta com o passar dos anos, as troças, interpelações e a invasão da privacidade de damas e cavalheiros da “alta classe” passam a se dar com mais frequência nas páginas destas revistas. Será comum a exposição da vida de senhores e mulheres de família através de insinuações maldosas em colunas como *Trepações*, *Bilhetes* e *Guichê de Informações*, todas da *Fon-Fon!*

IV.2. O carnaval e as “Cocottes”

As acusações e insinuações mostravam que, nestes dias, o estímulo aos instintos mais primitivos, à orgia e ao desregramento extravasavam pelas ruas do Rio de Janeiro. O apelo à sexualidade e a todos os elementos atrelados à ela, como “a valorização do corpo, da comida, da bebida [...] são alguns dos aspectos da cultura cômica popular que também se podem vislumbrar nessa festa[...]”.⁵¹⁷ Desta forma, era comum, na abertura dos préstitos carnavalescos, a apresentação de mulheres seminuas que, em geral, eram reproduzidos nas páginas das revistas ilustradas. No carnaval de 1910, a *Fon-Fon!* exibe em seu famoso préstito carnavalesco o carro de abertura intitulado *O Calor*. A imagem que sai estampada é a de uma dama nua, sentada sobre uma taça de sorvete e portando em suas mãos, um grande abanador.

⁵¹⁶ Idem, p. 31-32

⁵¹⁷ Soihet, op., cit., p. 154

Os versos que acompanham tal carro o explicam:

Contra o calor forte e cru
 Uma dama de topete
 Sentada sobre um sorvete
 Toda vestida...de nu

Aqui, Kalixto provavelmente se refere às belas damas que saíam nestes carros, vestindo trajes mínimos e extremamente desrespeitosos para a sociedade do período. Se, aos poucos, os carros de idéias e críticas vão desaparecendo, as Grandes Sociedades continuam sendo apreciadas por outras atrações, que iam do luxo dos carros alegóricos ao apelo sexual das musas exibidas nestes préstitos.

Na organização dos cortejos dessas grandes associações carnavalescas, o que preside, sempre, é o propósito manifesto de apresentá-los sob aquele profano e desvairado feitio que era o das velhas saturnais nos tempos de Roma antiga. Preito à mulher, ao vinho e ao Amor. Glorificação dos instintos grosseiros do homem. Apologia do Pecado.

*Pecai, pecai á vontade
 Que é bom demais o bocado.*

⁵¹⁸ “O Préstito Fon-Fon!” (detalhe), Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1910

Isso dizem os *Fenianos*, em 1901, num carro de idéias. Positivamente deficitário o sentimento católico do país, nesse tempo. Depois dos Lucíferes e Belzebus, que andam invadindo as nossas igrejas e, seriamente, a impressionar a Vigadoria Geral, a ruptura acintosa dos mais sagrados deveres cristãos, nas alegorias, pagãs, as mulheres apresentando-se quase como Phrynéas no Areópago, inteiramente nuas, da cabeça aos pés, os corpos mal velados por *maillots* de finíssimas e transparentes sedas.⁵¹⁹

A presença de famosas meretrizes era uma constante e causavam furor na multidão. Conta-nos Luiz Edmundo, que esse era o caso de uma jovem que se chamava Aurora Rozani, e que sua presença era tão importante nestes cortejos que mandavam buscá-la onde ela estivesse, “no Rio Grande, no Pará ou na China”, com o intuito de que ela abrisse com sua beleza, juventude e erotismo a grande festa. E ela correspondia a estes anseios, sempre presente, sobre os carros, “esplêndidos e despidos”. A multidão ao vê-la gritava e enlouquecia de alegria e prazer:

- Aurora! Aurora! Aurora!

Filhas de Maria, pálidas e trêmulas, vencidas, pela emoção da obra de arte que a bacante revela, atiram-lhe, das sacadas onde se acham, pétalas de rosas, beijos... Velhotes, conhecedores do assunto, fazem pigarros significativos e profundos, limpando nervosamente a vidraça dos óculos, ciosos de ver melhor. Até as casadinhas cariocas, que sempre foram muito ciumentas de seus maridos, ante o esplendor da nova Eva, batem palmas e atiram-lhe *confetti* e serpentinas multicores, a gritar:

- Aurora! Aurora! Aurora!⁵²⁰

As muitas mulheres célebres, conhecidas cantoras, dançarinas e atrizes do teatro ligeiro, eram sempre ovacionadas e aplaudidas durante estes desfiles. Seus nomes ou apelidos sugestivos, apenas perduraram nas penas de memorialistas, como Luiz Edmundo: Plácida dos Santos, Bugrinha, Comba Paranhos, Olga Avestruz, Elvira Balão, Marietta Melek, Elvira Chavequinho, Carlinda Mattos, Colombiana, Beatriz Cabeludinha, Santa Lacraia, dentre outras.

Para Leonardo Pereira, era a presença destas mulheres e suas exíguas vestimentas nos préstitos, já na década de 80 do século XIX, que dava a grande popularidade dos desfiles das Grandes Sociedades. Ele demonstra o desconhecimento do gosto do público pelos homens de letras, que investiam em temas “pedagógicos” nestes desfiles, acreditando

⁵¹⁹ Luiz Edmundo, op., cit., p. 806-7

⁵²⁰ Idem, p. 806-7

que através deles a “plebe” poderia ser educada segundo seus moldes. Desta forma, a população não se entusiasmava muito, por exemplo, com o carro de idéia que fazia críticas à escravidão, mas em compensação esta multidão entrava em delírio quando vislumbrava uma destas “prostitutas seminuas que passam, impudentes e gloriosas, altivamente sentadas nos seus altos e frágeis tronos de papelão e sarrafos. Os homens aclamam-nas, gritando-lhes os nomes, dando-lhes vivas; as famílias cobrem-nas de flores e chuvas de papéritos de ouro e prata”.⁵²¹

Uma pequena mostra, extraída de um pufe dos *Tenentes do Diabo*, no carnaval de 1897 mostra como nos bailes a presença de tais mulheres incitavam a imaginação masculina, e como a referência a elas e a danças libidinosas como o *cancã*, em voga no período, eram importantes chamarizes para que estes eventos fossem um sucesso:

Pepita levanta a perna
Não sejas tão acanhada
Já que és filha de Granada
Pepita levanta a perna.
Aqui na nossa Caverna
Tudo é galhofa e risada
Pepita levanta a perna
Não sejas tão acanhada.
[...]
Que tem? As outras não fazem?
Que custa fazeres tu!...
Mostra-nos teu seio nu
Que tem? As outras não fazem?
Que mil desejos te abrasem
Já que és do baile o *bijou*
Que tem? As outras não fazem?
Que custa fazeres tu?⁵²²

Mas, nem todos partilhavam de tais sentimentos. Ao menos é o que demonstra a atitude de indignação de alguns escritores, como Artur Azevedo, que chega a propor que, nos desfiles das Grandes Sociedades, as mulheres fossem substituídas por crianças e Carlos Laet, que via nestas exposições um mau exemplo para a moral familiar.

A presença de mulheres nos desfiles tinha, portanto, um grande apelo erótico, e não é por acaso que Kalixto abre o préstito da *Fon-Fon!* de 1910, com o desenho de uma

⁵²¹ MAGALHÃES, José do Egito Valentim. “História dos sete dias”, A Semana, 26 de fevereiro de 1887.

Apud, PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. Op., cit., p. 139

⁵²² Edigar de Alencar, op., cit., p. 33-4

mulher, associando-a ao sorvete. Imagine que cena paradisíaca devia parecer ao carioca, imaginar tal carro, parecendo uma “delícia gelada”, uma verdadeira tentação, que devia ter suas proporções dilatadas frente ao incômodo físico que o calor no Rio de Janeiro provocava. Tal indisposição, provavelmente, piorava com os grandes ajuntamentos que se davam nas principais ruas e avenidas por onde os foliões brincavam.

Esta referência é repetida no ano seguinte pela mesma revista com o carro intitulado *Crê-me*, onde se vê novamente uma bela mulher nua sentada sobre uma taça de sorvete. No entanto, nesta ilustração, a taça parece estar fixada sobre o pólo norte do globo terrestre, pois em sua base se lê a inscrição “Norte”. A cena retratada, com a bela jovem sentada sobre a taça e portando dois grandes abanadores, dá a ela uma aparência de uma imperatriz dos festejos carnavalescos. Se a figura do rei Momo é bonachona e sorridente, provavelmente a da rainha deveria ser esta: uma bela mulher nua, de botas longas, portando um grande chapéu que esconde seu rosto, sobre uma grande taça de sorvete gelado. É a síntese do pecado e da luxúria.

523

Imagens como essa ou a que a revista *Fon- Fon!* estampa em suas capas, estimulam a libido e sugere uma maior liberdade com relação ao sexo oposto. Na imagem abaixo vislumbramos um pierrô acariciando os seios de uma bela jovem, que não apenas permite tal gesto, como parece estar saboreando o fato de estar à mercê de tais carícias.

⁵²³ “O Préstito Fon-Fon!” (detalhe), *Fon- Fon!*, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1911

524

A próxima imagem, mostra-nos uma mulher seminua, portando uma taça (que involuntariamente associamos ao vinho) em uma das mãos e na outra um cajado com a efígie de Momo. Ela mesma aparece montada no lombo de Momo e o cavalga aos gritos de “Evohé!Evohé!” Nada mais sexual e relacionado ao “baixo corporal” que tal imagem. Como enfatiza Bakhtin, a comida, a bebida e a sexualidade são elementos estreitamente vinculados à comicidade e ao riso popular e, portanto, inextricavelmente associados. Estas imagens estariam associadas ao riso grotesco proposto por Schneegans e discutido por Bakhtin, que enfatiza que este tipo de imagem dilui as fronteiras entre o corpo e o mundo, fundindo o mundo exterior e o das coisas.⁵²⁴ A mulher que parece dominar Momo entre suas pernas, aparenta estar presa à ele. “[...] de maneira geral, a temática das injúrias e do

⁵²⁴ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 06 de abril de 1912

⁵²⁵ Bakhtin, op., cit., p. 269-270

riso é quase exclusivamente grotesca e corporal; o corpo que figura em todas as expressões da linguagem não-oficial e familiar é o corpo fecundante-fecundado, parindo-parido, devorador-devorado, bebendo, excretando, doente, moribundo [...]”.⁵²⁶ Tais imagens explicitam os “narizes, bocas e ventres” que conseguem emergir exatamente por possuir um caráter expressivo alegre ou injurioso.

⁵²⁶ Idem, p.278

⁵²⁷ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1908

Estas crônicas e ilustrações que denotam certa liberalidade nos costumes estariam intimamente vinculadas ao cosmopolitismo de nossa capital federal, onde a inovação tecnológica, o

desenvolvimento dos novos meios de comunicação, telegrafia sem fio, telefone, os meios de transporte movidos a derivados de petróleo, a aviação, a imprensa ilustrada, a indústria fonográfica, o rádio e o cinema intensificarão esse papel da capital da República, tornando-a no eixo de irradiação e caixa de ressonância das grandes transformações em marcha pelo mundo, assim como no palco de sua visibilidade e atuação em território brasileiro. O Rio passa a ditar não só as novas modas e comportamentos, mas acima de tudo os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições pulsionais que articulam a modernidade como uma experiência existencial e íntima.⁵²⁸

Essa sociedade em transformação, com um grande apelo ao pulsional, “faz com que os grandes centros urbanos se tornem uma espécie de síntese desses novos tempos, onde a diversificação social, cultural e ampliação dos circuitos de lazer trazem ao cotidiano dos inúmeros cidadãos a convivência com músicas e danças européias, junto a ritmos inspirados nas culturas ditas *primitivas*, como era o caso do maxixe no Brasil e do jazz nos EUA”.⁵²⁹ O maxixe e outros gêneros musicais e dançantes, foram introduzidos e difundidos na capital federal através, principalmente, dos bailes promovidos pelas agremiações carnavalescas e pelos teatros de revista.

Estes últimos, aliás, tiveram uma imensa contribuição dos redatores das revistas ilustradas. É importante ressaltar que, mesmo antes da remodelação urbana no Rio de Janeiro, este gênero teatral já fazia enorme sucesso pelos textos leves e descontraídos associados a canções de sabor apimentado e que em geral satirizavam a política e os costumes. Com base nestes três elementos: o humor, a dança e a música, o teatro agradava a distintas classes sociais.

⁵²⁸ SEVCENKO, Nicolau. “A Capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”. p. 522

⁵²⁹ Fabiana L. Cunha, op., cit., p. 51

IV.3. Carnaval e Jogo

A representação caricatural nas revistas era um terreno fértil para a criação e inspiração dos humoristas, poetas, literatos e desenhistas que contribuía nas revistas ilustradas. A possibilidade em se retratar ao vivo “pessoas conhecidas da política, das letras ou da sociedade”, aproximar o “linguajar da pessoa real enfocada, buscado a forma adequada de expressão para vestir o conteúdo que lhe é típico [...] mesmo penteado, a mesma indumentária, os mesmos gestos”, faziam com que a platéia reconhecesse com facilidade o personagem ridicularizado, o que levava à uma gargalhada geral.⁵³⁰

Arthur Azevedo, um dos grandes revistógrafos de fins do século XIX e início do XX, o qual tinha como grandes companheiros muitos dos intelectuais que comporiam o universo boêmio da capital federal do período, como Olavo Bilac e Coelho Neto, é considerado o introdutor do teatro musicado. Foi também articulista de inúmeros jornais do período e revistas, sendo também um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. Em 1886, com *O Bilontra* e seu estrondoso sucesso, com mais de 100 representações, o gênero caiu definitivamente no gosto do público e deu a seus criadores, Azevedo e Moreira Sampaio, grande fama. O tema, o julgamento de Miguel José de Lima e Silva que havia ludibriado o comendador Joaquim José de Oliveira, vendendo a ele um título falso de barão; associado à música composta para a peça: um lundu de Gomes Cardim, juntamente com alegorias referentes às festas carnavalescas, como o Arlequim, o carnaval, o Entrudo, Zé Pereira, que dançam e cantam exaltando os *Fenianos*, *Tenentes* e *Democráticos*, concluíram o cenário para o estrondoso sucesso.

A discussão entre duas personagens alegóricas, o Trabalho e a Ociosidade, com a vitória da última com o auxílio da Jogatina, filha do rei do Jogo, mostra uma sociedade cheia de vícios e corrupta. Estas temáticas eram amplamente utilizadas posteriormente pelo teatro de revista, pelas canções satíricas e também pelo carnaval.

Esta temática continua fazendo sucesso em carnavais posteriores, principalmente quando em 1908, o chefe da polícia do Rio de Janeiro, o Dr. Alfredo Pinto, resolve perseguir o jogo do bicho e proibi-lo.

⁵³⁰ VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil*. p. 136

O jogo do bicho, introduzido ainda no governo monárquico, através do Barão Drummond, passa a ser cada vez menos tolerado.

Com a introdução do regime republicano, dois movimentos aparentemente contraditórios passam a vigorar e a evidenciar inúmeras interpenetrações:

um liberal, baseado no Federalismo, que beneficiava as oligarquias do país, e outro de cunho autoritário, que imprimia junto à sociedade uma lógica de mercado associada ao novo, ao progresso, construindo uma noção de trabalho positiva, associada à “boa” cidadania. O Estado passava a qualificar a sociedade brasileira como sendo composta de “bons” e “maus” cidadãos, estes últimos considerados como obstáculos à realização “plena” da “nação”.⁵³¹

O Rio de Janeiro da *Belle Époque* respirava e se inspirava nas mudanças que a França sofria no último quartel do século XIX. O clima de euforia podia ser percebido na abertura da Exposição Universal na capital francesa, com a iluminação de centenas de lâmpadas, graças à recente descoberta de Edison, ou com a inauguração do Moulin Rouge no bairro boêmio de Montmartre, ou com a construção da Torre Eiffel inaugurando um novo estilo, a *art nouveau*, que seria sinônimo aqui de elegância e bom gosto. Toulouse-Lautrec fixaria em seus desenhos, de cores vivas e contrastantes, este momento e o câncã, “metamorfose sensualista da quadrilha, excitada pela música frenética de Offenbach”, que seria um outro símbolo deste período em que imperavam as comédias e os grandes comediantes, “época de caricaturistas” e de cançonetistas, que teria seu auge, em Paris, com a inauguração do metrô, em 1900, reflexo da velocidade dos novos tempos.

Como se apenas esperassem o século findar, irromperam forças represadas que trariam a este período um “frêmito de liberdade plena, e a arte entra a refletir uma ebulição talvez nunca antes experimentada, cujo processo ainda está em curso”.

Nos vários campos do saber, nota-se o ingresso numa era nova, e em pouco tempo avoluma-se a sensação de se progredir numa década o equivalente a um século ou mais. A Psicanálise, recém-fundada, descerrava horizontes insólitos, fora do alcance da imaginação oitocentista mais febril: Freud torna-se o Colombo do mundo novo aberto à curiosidade e à pesquisa. A Filosofia, emersa do letargo positivista, desvenda as sutilezas da memória e do tempo (Bergson) ou, derivando para o esteticismo helênico, prega o advento do super-homem(Nietzsche). A Física logo descobrirá a fissão do átomo, erigirá a

⁵³¹ HERSCHMANN, Micael & LERNER, Kátia. *Lance de Sorte: O Futebol e o Jogo do Bicho na Belle Époque Carioca*. p. 25

teoria dos quanta e a da relatividade (Eisntein), e a Medicina estabelecerá os primeiros triunfos sobre moléstias renitentes, ceifadoras de legiões, como a tuberculose e a febre amarela.⁵³²

Nas artes, esta euforia pode ser percebida pelas inúmeras estéticas definidas por “ismos” que se atropelam : expressionismo, cubismo, futurismo, são algumas das que mais se destacaram. O cotidiano espelha esta expansão e vertigem do “novo, do exótico, do anticonvencional, apontando para um gozo existencial antes desconhecido”.⁵³³

Aqui, os reflexos não demorariam a chegar e a se expressar através das ações políticas e dos novos modismos sociais. Reformas são executadas pela cidade em um ritmo alucinante, assim como as fortunas, que são destruídas ou conseguidas da noite para o dia, após a política do Encilhamento, proposta por Rui Barbosa. Os transportes tornam-se mais rápidos, com a instalação dos serviços de bonde e com a inserção dos automóveis.

Rasgam-se avenidas, como a atual Rio Branco, despontam bairros novos, respira-se ar de progresso, como se o advento de uma era de bonança perene. Em 1908, tivemos a Exposição Nacional, com intensa atividade cultural. Nos anos seguintes, inaugurou-se o teatro Municipal(1909) e a Biblioteca Nacional(1910). Enfim, o “Rio civiliza-se”, nas palavras, logo tornadas lema, de Figueiredo Pimentel.⁵³⁴

A velha geração boêmia, representada por Guimarães Passos, Emílio de Meneses, José do Patrocínio, começa a dar lugar ao que Brito Broca chamaria de “boêmia dourada”, representada pelos dândis e *raffinés*, “com afetações de elegância, num círculo mundano, em que a literatura era cultivada como um luxo semelhante àqueles objetos complicados, aos pára-ventos japoneses do *art nouveau*”. Enquanto os velhos boêmios morriam ou desapareciam das rodas dos cafés por conta de suas responsabilidades familiares ou por conta do aparecimento de moléstias que os impediam de manter a vida desregrada da juventude, os velhos paletós surrados davam lugar aos figurinos em voga em Paris ou Londres, e os famosos cafés que eram o ponto de encontro da intelligentsia da capital federal passam a ser substituídos pelos clubes e salões elegantes, onde se recitavam poemas em inglês, francês, italiano ou alemão ao som de *Matelot*, *Les bottines*, *C’est lê vent...* Até mesmo o café seria trocado pelo chá à moda inglesa, servido às cinco horas da

⁵³² Moisés, op., cit. p. 376

⁵³³ Idem, p. 377

⁵³⁴ Idem, p. 377

tarde. É este ambiente que seria evocado nas crônicas e textos de João do Rio e Figueiredo Pimentel, identificados com o dandismo e legítimos representantes desta nova boemia.

À noite, o Clube dos Políticos, na praça Tiradentes, o Palácio (depois Internacional, em cima do edifício onde se acha o Cine Palácio), os Tenentes do Diabo, o *Cercle Floreaux*, se enchiam desses intelectuais superfinos que vinham, por vezes, das redações dos jornais, dos teatros, ou dos primeiros cinematógrafos instalados na avenida, quando não dos *music-halls*, onde lhes parecia chique buscar emoções fortes na última novidade do século: a luta romana.⁵³⁵

Os clubes noturnos eram centros de jogatina que dominava a cidade. Enquanto certos espaços e jogos eram permitidos à elite, os que eram praticados pelas classes populares, como o jogo do bicho, eram combatidos pela força policial.

Na charge abaixo, Kalixto aproveita o tema para expô-lo em um de seus carros de crítica do préstito carnavalesco da *Fon-Fon!* O oficial é retratado como uma autoridade que, apesar dos grandes óculos, deixa escapar o que está “bem debaixo do seu nariz” as cartas e dados, que vão escapulindo enquanto ele, distraidamente olha para outro lado.

A prática destes jogos de azar pelos populares, durante o governo republicano foi cada vez mais tratada como algo perigoso. O discurso dos higienistas tratava estas

⁵³⁵ Broca, op., cit., p. 59

⁵³⁶ “Carros de Estado”(detalhe), Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1908

manifestações como componentes de ambientes promíscuos e que poderiam levar à degeneração ou deformação do caráter e da moral. Às camadas populares, buscava-se cada vez mais coibir práticas vinculadas com a jogatina e com o álcool, que propiciariam a desorganização e incitariam a indisciplina, num momento em que se buscava promover valores relacionados à família, ao trabalho e à disciplina. Mas, tal prática, como vimos, era dual, pois se de um lado se proibiam jogos como o do bicho, expressão mais atrelada às camadas populares, de outro, às elites eram permitidas práticas de jogatina. Ao satirizar tal proibição, o caricaturista mostra o quanto estas interdições eram passíveis de serem burladas, inclusive com a atitude das autoridades, que muitas vezes faziam “vistas grossas” a tais práticas, que continuavam ocorrendo a despeito dos interditos.

No carnaval seguinte, o mesmo tema é usado para o carro de crítica intitulado *O Jogo do Bicho*, que vem acompanhado do seguinte texto explicativo: “não é um costume constitucional mas em compensação é um vício institucional. Para reprimi-lo arranhou-se um *pinto*, que quis cantar de *galo*. Quando muito, conseguiu tirar um *bicho do pé*”.

537

⁵³⁷ “O Préstito Fon-Fon!” (detalhe) Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1909

As caricaturas quanto a este tema se repetem por anos seguidos. A apresentada abaixo é feita para o carnaval de 1913, e mostra um policial sendo esmagado por um grande dado. A força do jogo é muito maior do que a das autoridades policiais.

Neste mesmo ano, em maio de 1913, quando alguns jornalistas de *A Noite*, fazendo-se passar por banqueiros e jogadores, instalaram uma enorme roleta de papelão no Largo da Carioca, em plena luz do dia, com os seguintes dizeres: “Jogo franco — roleta com 32 números — só ganha freguês”, tornou-se flagrante para a população, através da ação da imprensa, que a

ação policial era pouco efetiva ou até mesmo conivente com a continuidade das casas de jogo e do pinguelim (o jogo mais popular). Diante de tal fato, e para demonstrar que a ação da polícia era efetiva, foram tomadas medidas extremamente repressivas contra o jogo. O chefe de polícia da época, Belisário Távora, fez destruir a roleta e os apetrechos da jogatina. O assunto encerrou-se sem que nenhum compositor criasse uma canção mencionando o curioso episódio.⁵³⁹

Utilizando-se deste tema, ainda muito em voga, o samba *Pelo Telefone*, lançado em 1917 alcançaria grande sucesso durante o carnaval daquele ano. Um dos motivos para isto foi a crítica que o semanário havia incitado ainda em 1913 sobre a ação policial frente ao jogo. Tal ação teria sido retomada pelo novo chefe de polícia do Rio de Janeiro, Aureliano

⁵³⁸ “O Préstito Fon-Fon!” (detalhe), Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1913

⁵³⁹ Fabiana Lopes da Cunha, op., cit., p. 80

Leal, três anos depois do episódio relatado, prosseguindo na campanha contra o jogo com uma nota oficial publicada em todos os jornais:

[...] ao delegado do distrito, ordenando-lhe que lavre auto de apreensão de todos os objetos de jogatina. Antes, porém, de se lhe oficial, comunique-se-lhe esta minha recomendação *pelo telefone* [grifo nosso]. Recomende-se, outrossim, ao mesmo delegado que intime os diretores dos clubes existentes na Av. Rio Branco e suas proximidades a se mudarem para outros locais, com prévia ciência, dentro do prazo de 30 dias, sob pena de serem cassadas as respectivas licenças.⁵⁴⁰

Com a notícia sendo amplamente comentada, através dos jornais e depois do samba, a população se divertiu com a referência bem humorada e satírica com relação à repressão policial. Além disso, segundo Almirante, “a letra que todos conheciam não era a que foi gravada e tocada no carnaval de 1917. A narrativa original, segundo Almirante, era extremamente crítica e satírica quanto à ação da polícia carioca, e foi veiculada através de ‘papéis passados de mão em mão por meninos’”:

O chefe da polícia
Pelo telefone
Mandou me avisar
Que na Carioca
Tem uma roleta
Para se jogar...
Ai, ai, ai
O chefe gosta da roleta,
Ó maninha
Ai, ai, ai,
Ninguém mais fica forreta.
É maninha.
Chefe Aureliano
Sinhô, Sinhô
É bom menino
Sinhô, Sinhô
Pra se jogar
Sinhô, Sinhô
De todo o jeito
Sinhô, Sinhô
O bacará
Sinhô, Sinhô
O pinguelim
Sinhô, Sinhô,

⁵⁴⁰ ALMIRANTE. *No Tempo de Noel Rosa*. p. 24.

Tudo é assim.⁵⁴¹

Diante de tais versos, fica fácil compreender o porquê deste samba ter feito tanto sucesso, afinal,

O simples fato da versão oficial fazer menção à letra original de forma paródica ajudaria muito na popularização do samba, principalmente porque a polícia carioca era alvo do ressentimento popular devido à sua ação repressiva e arbitrária no que diz respeito às camadas mais baixas da população. De imediato, o povo liberado pelo ar carnavalesco sentiria empatia pela piada desabusada que visava o chefe de polícia, fosse ele Belisário (em 1914) ou Aureliano (em 1917). É óbvio que Donga não poderia lançar a letra original, e “malandramente” registrou e gravou uma versão dirigida ao “chefe da folia”, tendo alongado a narrativa homenageando o co-autor e repórter carnavalesco Peru dos Pés Frios e o Morcego (Norberto do Amaral Júnior), figuras centrais do *Clube dos Democratas* e de todo o mundo carnavalesco carioca. Sua referência a Aureliano Leal é clara ao mencionar parte da nota oficial em que o chefe da polícia pede para que a comunicação se dê pelo telefone.⁵⁴²

Após a sacração deste samba, o jogo, que já fazia parte do cotidiano da população carioca, torna-se parte da história do carnaval e do samba.

IV.4. Carnaval , Teatro de Revista e a Vida Noturna

Carnaval, teatro de revista e humor também seriam elementos intimamente vinculados. Como já vimos em vários momentos deste trabalho, muitas canções inspiraram os revistógrafos a elaborarem suas peças. Por outro lado, além das canções e danças exibidas nos palcos pelos atores e atrizes, um ingrediente que não poderia faltar nestes espetáculos era o humor. Por conta disso, muitos dos literatos, humoristas e caricaturistas que colaboravam com as revistas ilustradas também criaram peças para o teatro. Um dos grandes nomes deste gênero teatral foi Luís Peixoto, que estreou como caricaturista em *O Malho*. Ele também contribuiu para inúmeras revistas ilustradas do período como a *Fon-Fon!* e a *Revista da Semana*. Nesta última, ele e Raul chegaram a compor juntos algumas caricaturas. Além de desenhista, Peixoto era revistógrafo, e em suas peças compunha, além do texto e do figurino, músicas que se tornaram célebres como *Ai Ioiô*, *Na Batucada da Vida*, *É luxo só* e *Paulista de Macaé*.

⁵⁴¹ Idem, p. 78.

⁵⁴² Fabiana Lopes da Cunha, op., cit., p. 81-2

Teve também outros parceiros famosos, como Chiquinha Gonzaga e Carlos Bittencourt, com quem compôs *Forrobodó*, um grande sucesso de público. Em 1913, repetiria a parceria com a maestrina, através da revista *Ó Abre Alas*, escrita em parceria com Armando Rego.

Estas revistas retratavam, através de personagens-tipo, estereótipos que mostravam algumas características e alguns “tipos” cariocas, “às vezes malandro, às vezes cômico. Também imigrantes portugueses, ingênuos sertanejos pasmados diante do progresso, mulheres fatais, doutores e uma galeria sem fim de caricaturas vinha se juntar às alegorias”, que desfilavam pelo palco em tramas muitas vezes ingênuas, mas animadas por músicas e danças.⁵⁴³

Raul Pederneiras, tem sua estréia neste gênero teatral em 1904, com a revista *O Badalo*. Em 1906 é a vez de Bastos Tigre com a peça *Maxixe*, ano em que a sua composição *Vem Cá Mulata* se consagra entre o público carnavalesco. Para Neide Veneziano, seria a partir desta revista que as músicas apresentadas nos teatros da Praça Tiradentes passaram a se tornar grandes sucessos.

Em 1908, é a vez dos cordões serem o tema para uma revista de Arthur Azevedo. O tema sobre o carnaval passa a se tornar cada vez mais popular nestes espetáculos e, a partir daí, a revista carnavalesca terá sempre, na abertura, o Rei Momo que propõe como solução, para os males do Rio de Janeiro, que o carioca caísse na farra. “Na apoteose, vinham as atrizes representando as Grandes Sociedades carnavalescas: Os Democráticos, Os Fenianos, Os Tenentes do Diabo e os Pierrots da Caverna”.⁵⁴⁴

Neste mesmo ano, Cinira Polônio inaugura o teatro por sessões, com a revista *Dinheiro Haja!* No início do século, as companhias de teatro, principalmente as que trabalhavam com comédias, trocavam de cartaz com grande frequência. O grande interesse do público acabava estimulando as inúmeras produções nesta área. Segundo Veneziano, por conta disso, com o espetáculo por sessão, era possível apresentar a mesma revista três vezes ao dia, barateando os custos da montagem do espetáculo.

No entanto, se esta novidade teve início em 1908, seria apenas em 1911 que ela se popularizaria pela iniciativa de Pascoal Segreto. Tal prática fez o custo dos ingressos cair e atrair, para o teatro, a população de baixa renda da capital federal .

⁵⁴³ Veneziano, op., cit., p. 31

⁵⁴⁴ Idem, p. 39

A Cia. Do Teatro S. José, portanto, iniciou neste ano um bem-sucedido projeto de teatro “popular”:

assim, entre aspas, porque na verdade não se tratava de uma cultura do povo, mas para o povo, ou cultura de massa em termos atuais. A fórmula fora testada em dois espetáculos em que Pascoal Segreto se associara à companhia de Cinira Polônio, atriz experiente e cançonetista de talento. *O maxixe* (1905) e *Dinheiro haja!* (1908), ambos de João Foca, o primeiro em parceria com Dom Quixote (Bastos Tigre) e o segundo com Ataliba Reis, provaram que havia bom público para musicais ligeiros nacionais que investissem numa certa noção de brasilidade, baseada em valores da cultura popular. A parceria firmou-se com a criação de uma companhia permanente no São José, incorporando outras estratégias testadas com sucesso: três sessões por noite e preços baixos. Cinira e Segreto acreditaram na produção nacional e, antes do primeiro aniversário de sua sociedade, o palco do São José já era considerado o mais importante no Rio de Janeiro para autores brasileiros. Nos demais teatros, eles concorriam em desigualdade de condições com as companhias portuguesas, no gênero de revista, e com as de outras nações européias, nos gêneros mais nobres.⁵⁴⁵

Na caricatura abaixo, Kalixto representa, com o carro de crítica *Está nas Horas!*, o teatro nacional como uma mulher despida, sendo medicada com três doses, ou “sessões”.

546

O desenhista brinca, através do título do desenho, com o momento da subida do pano do teatro, que anunciava o início do espetáculo com toques de campainha e de apito.

⁵⁴⁵ LOPES, Antônio Herculano. Um forrobodó da raça e da cultura. IN: *Rev. bras. Ci. Soc.*, vol.21, no.62, São Paulo, Oct. 2006. p.77

⁵⁴⁶ “Préstito Carnavalesco de Fon-Fon!” (Detalhe) Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912

Mas, quando, porventura, a campainha não tocava na hora, então a ‘torrinha protesta, logo, sem tardar: - Está na hooooora!’”⁵⁴⁷

No ano seguinte, a censura nos teatros por sessão, passa a incomodar alguns redatores de *Fon-Fon!* e *Careta*, como Domingos Ribeiro Filho, que tem como pseudônimo o título de Conde de Luxo Em Burgo. Ele escreve um texto indignado com relação às arbitrariedades aos atos do censor, conhecido por Pio:

Eu ficaria estranho à questão da censura teatral que há tanto apoquentas os medíocres autores e certa parte vulgar do populacho que frequenta os teatros por sessão, se não fosse consultado por um leitor que embora muito bem resguardado pelo pseudônimo de Pinta Silgo, revela uma mulher.

Muito pouco me importa que haja na censura teatral na polícia e nas colunas literárias dos jornais burgueses, e que semelhante censura em nome do pudor público esteja às mãos do insolvável cretino que acode ao nome de Pio não sei de que.

Desde, porém, que a revolta se acentua contra o reacionarismo a quatro patas daquele idiota, não quero que o meu silêncio (e eu sou homem de opinião) seja aproveitado por quem quer que ouse aprovar a estultice policial devastadora de um restinho de liberdade moral ainda possível em teatro, refúgio elegante de expansões pouco possíveis cá fora na grave comédia das ruas e das salas.

A questão de moral e imoralidade não existe em teatro como não existe na vida. Sei que o imoral é bom e infinitamente preferível ao moral.

Sei que, aceitando o que é moral e o que é imoral, há previamente uma fé obtusa que envenena a vida e demonstra de um modo irredutível que só há imoral o censor de fatos cuja inocência está demonstrada pela natureza própria das coisas. Sei ainda que os inventores da moral são insuperáveis celerados que dentre os milhões de fatos indignos de vida burguesa apenas fixam seus olhos remelentos no amor e nas coisas que fazem o encanto da nobre carne humana.

Ora, desde que se transporte da vida real para a ficção dos teatros, toda a gama dos sentimentos oriundos do amor, é impossível não ser...imoral, tanto mais imoral quanto mais intensa é a preocupação de ser moral, de sorte que os autores cristãos, bíblicos, pastores, místicos, metafísicos, etc., são os mais terríveis e asperamente imorais de todos os autores: entre a *Athalie* de Racine e o *Polyeucte* de Corneille, e o *Boccaccio* e as *Pílulas de Hércules*, por exemplo, eu asseguro que estes são infinitamente mais morais.

Por mim mesmo só vou aos cafés-concertos, porque estou por lá livre das injeções de um moralismo que estraga a minha vida e a minha saúde, além de ser para mim uma defesa contra certas coisas de teatro que, por muito morais não ousei dizer aqui.

Longe de concluir e preguiçoso de raciocinar, sobretudo usando (não, usando sobretudo) de uma cautela preventiva contra insinuações de

⁵⁴⁷ Luiz Edmundo, op., cit., p. 460

imoralíssimos moralistas de todas as classes, eu deixo em tese o caso da censura da polícia e faço votos para que se dê uma reação salutar de toda a gente em favor da liberdade de levar à cena tudo quanto for preciso para meter a ridículo as coisas santas e as coisas honestas de uma vida tão aborrecidamente pulha qual a nossa.

O teatro fica e os censores teatrais desaparecem. Amanhã estará invertido o critério dos julgamentos éticos , e o Pio, o cretino, dançará *d'après nature* a paródia da dança de Salomé em frente de alguma platéia na Gamboa, com assistência do vigário geral, do chefe de polícia, do núncio apostólico e algumas damas de caridade e filhas de Maria da Zona. Pois em política nós não vemos coisa igual?⁵⁴⁸

Tais atitudes arbitrárias também foram alvo dos traços bem humorados de Kalixto, que cria para o carnaval de 1913 o carro de idéias intitulado *Teatro por Concessões*, fazendo com o próprio título um trocadilho, pois o teatro por sessões só poderia apresentar a peça se o famoso Pio concedesse seu aval. A folha de parreira, fazendo alusão à proibição ao nudismo e a certas temáticas presentes nas peças, passa a simbolizar a crítica à censura teatral nas caricaturas do desenhista:

549

Bastos Tigre também entra na contenda e elabora versos sobre o censor:

O PIO

O pobre Teatro, há muito moribundo
Pedia alguém que lhe apressasse a morte,

⁵⁴⁸ Careta, Rio de Janeiro, 06 de abril de 1912

⁵⁴⁹ “Préstito Carnavalesco de Fon-Fon!” (detalhe), Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1913

Que a tão longo penar, sofrer tão fundo,
Sem mais leve esperança que o conforto.

É preferível dar certo corte
Na vida e, enfim, dizer adeus ao mundo
Pensava o pobre Teatro desta sorte,
Quando um *pio* se ouviu, grave e profundo

Pio de ave agoureira, horrendo e tredo,
Pio a dar crispções de horror e de medo
Que de pavor toda a cidade encheu

Ouvindo-o, o Teatro ficou branco e frio
Crispou a boca , ouviu de novo o *pio*
E sem ter mais o que fazer, morreu!
(D. QUIXOTE)⁵⁵⁰

O teatro de revista, gênero não apenas popular entre nossos articulistas e artistas, era também um meio destes autores divulgarem suas obras. Como ressalta Saliba, a maioria desses humoristas estaria vinculada ao surgimento da publicidade, ao teatro de revista e às primeiras produções cinematográficas.

Quase todos eles, com raras exceções, atuaram nas primeiras revistas ilustradas surgidas na primeira década do século. Todos esses espaços de produção vão estar, portanto, estreitamente associados à produção humorística. O humorista típico desse período da história brasileira [...] condensou em si mesmo as figuras do caricaturista e do cronista imprensa ligeira, do publicitário, do revistógrafo e, em alguns casos, do músico e do ator.⁵⁵¹

Tais atividades estariam indissociavelmente vinculadas ao carnaval, como vimos acima.

À prática do jornalismo efêmero e à produção de textos para anúncios vieram juntar-se numerosas incursões desses humoristas no teatro de revista. Escrevendo roteiros, textos completos ou desenhando cenários ou figurinos, muitos deles tiveram contato com este gênero híbrido e anárquico que misturava diferentes linguagens- diálogos cômicos, versos rápidos, dança, música etc. o contato não foi apenas com as diferentes linguagens, mas também com atrizes, atores, diretores, encenadores, músicos e toda uma série variada de gente ligada ao chamado teatro ligeiro. Embora até os anos da Primeira Guerra a maioria de atores e atrizes fosse constituída por estrangeiros, sobretudo portugueses, o

⁵⁵⁰ Careta, Rio de Janeiro, 06 de abril de 1912

⁵⁵¹ Saliba, Raízes do Riso, p. 76-7

contato com os humoristas não foi ocasional, indo da admiração recíproca à colaboração em textos montagens. É o caso de Bastos Tigre, Raul Pederneiras, Oduvaldo Vianna, José do Patrocínio Filho, Antônio Torres e J. Carlos, que começaram a atuar como revistógrafos exatamente no momento em que a revista começava a se modificar e a atingir um público mais variado.⁵⁵²

Se com Artur Azevedo as revistas ainda possuíam o caráter de crítica política, que depois se vinculava ao sentimento de “desilusão republicana” que acompanhou toda a *intelligentsia* da década de 70 do século XIX, esta geração de escritores e desenhistas, associadas às revistas ilustradas como *Fon-Fon!* e *Careta*, utilizariam nos teatros um humor mais leve e ligado ao carnaval, com o intuito de atrair um público proveniente de distintas classes sociais.

Tal é o sucesso destas revistas que em 1913, *Fon-Fon!* estampa inúmeras fotografias que registram a revista *Fandanguassu*, onde os principais personagens eram carnavalescos conhecidos como Roxura, dos Fenianos, Gostoso, dos Democráticos e Morcego, famoso cronista carnavalesco.⁵⁵³ Em *Dengo Dengo*, as Grandes Sociedades são apresentadas ao lado dos famosos ranchos, como o *Ameno Resedá*, *Flor do Abacate* e *Recreio das Flores*.

O diálogo entre os redatores, ilustradores e humoristas com o teatro pode ser evidenciado também pela marcha-rancho de Kalixto e Luís Peixoto, com música de Chiquinha Gonzaga. A canção *Carnavalesco*, satirizava o linguajar dos cordões e ranchos e foi publicada na *Revista da Semana*:

As mariposa vão pelo á
São cor-de-rosa com listra azuis
Queimam na luz as asas flebel
Depois não podem mais avoá

Nós semo feito as mariposa
Aves medrosa, pobres criança
Os predileto carnavalesco
Que fez as glórias do carnavá

Vamos contente, belas morena,
Vamos serena a demostrá
Que as sempre-viva. flores amena

⁵⁵² Idem, p. 88-9

⁵⁵³ *Fon-Fon!*, 04 de fevereiro de 1913

Ao final, palavras que se referiam a ranchos famosos como o *Flor do Abacate* e o de *Ameno Resedá*, insinuando que eles seriam o “plenilúnio do carnaval”, mostram que não apenas as Grandes Sociedades faziam parte destes espetáculos, que agora também eram abrilhantados pelos ranchos .

Para a difusão deste gênero, no qual a dança, a música e o humor eram o teor do espetáculo, a revista contou não apenas com sua divulgação nas revistas ilustradas, mas também com as gravações fonográficas e com projeções de filmes. Desta geração de humoristas, Saliba afirma que o que mais teve contato com cenógrafos, cançonetistas e atrizes, músicos como São Pereira ou Sinhô, teria sido José do Patrocínio Filho. No entanto, o que mais teria contribuído para as revistas foi Bastos Tigre (com cerca de dezenove peças). Sua habilidade em compor versos curtos e bem humorados se harmonizava com o estilo da revista. E, realmente, para quem ouve uma de suas canções, como o famoso *Vem Cá Mulata*, percebe sua habilidade em compor versos curtos e fáceis, que depois, muito rapidamente, seriam memorizados e cantados pelas ruas da cidade.

Mas não somente essa geração de humoristas tão bem analisada por Saliba tinha relações com o teatro. Queremos dizer aqui que, as belas mulheres que se apresentavam nestes espetáculos, muitas vezes, serviriam, para homens de negócios, como acompanhantes. Seriam com elas que estes desfrutariam de certos prazeres ainda proibitivos, como dançar o maxixe. Conta-nos, Luiz Edmundo, um episódio bem interessante e engraçado que ocorreu com Martins Fontes. Maria Lino, grande dançarina de maxixe, tinha como um fã apaixonado, Neo da Fonseca, que por conta disso, tinha muito ciúmes dela. Certa vez, quando Neo não pôde comparecer ao teatro, em uma de suas exhibições, ele resolveu colocar um segurança à porta do camarim da “estrela” para que ninguém pudesse chegar perto da jovem. Ali estava o “truculento Cérbero”, quando chega Martins Fontes, com uma turma de amigos e admiradores da bela moça, munidos de *bouquets* de rosas. Logo são interpelados pelo guarda, o qual afirma ter recebido ordens expressas do “Sr. Dr. Neo” para que ninguém se aproximasse.

- E a ordem é para todos? Indaga Fontes.

⁵⁵⁴ Edigar de Alencar, op., cit., p. 108

-Claro que é, retruca o outro.
 -Mesmo para mim, que sou filho dele?
 O homem ficou espantado. Afinal um filho. E com mais brandura:
 - Vossência é filho do dr. Neo da Fonseca?
 E Martins Fontes, exaltando-se:
 -Claro que sou, um deles, e, é impossível que papai tornasse extensiva esta ordem a mim (e apontando para os companheiros) e para os meus irmãos...
 E foi empurrando os companheiros,[...] enquanto Cérbero ia indagar do contra-regra se, na verdade, o sr. Dr. Neo da Fonseca tinha nove filhos e todos homens...
 Neo soube do caso, mas, não se deu por achado. Passa-se uma semana e entra o carnaval.
 Os nove rapazes do grupo Martins Fontes, na “Colombo”, segunda-feira gorda, saem num bloco improvisado, carregando um estandarte com estes dizeres:
 Cordão carnavalesco Filhos do Neo.
 No Largo da Carioca, por acaso, esbarram com o nosso homem, de cara amarrada, muito sério, como que a contar o número dos componentes do grupo e, ao mesmo tempo, tentando descobrir o Fontes.
 - Venha cá, meu caro poeta, diz-lhe Neo, segurando-o pelo braço, diga-me uma coisa: foi toda essa baderna de loucos que você levou, há uma semana, ao camarim da Maria Lino? Fontes, de uma arrancada, desvencilha-se da mão que o segura e tem uma idéia genial, sai gritando, como um doido, em busca do “bloco”, que já vai entrar na rua da Carioca:
 - Olhem papai Néó, ali! Olhem papai Néó, em pessoa! Papai que quer nos bater! Papai que quer nos bater!
 E num ruído infernal os outros filhos debandam, também escandalosamente.
 Neo, que era um homem de espírito, acabou por sorrir. E tudo ficou assim mesmo.⁵⁵⁵

Um dos locais tratados no texto como ponto de encontro para a saída de blocos é o Café Colombo, lugar onde vários jovens intelectuais, redatores e artistas se reuniam cotidianamente para conversar e bebericar, em geral ao final do dia. Aliás, os cafés espalhados pelo centro da cidade possuíam uma freguesia quase fixa, vinculada a determinados grupos de intelectuais. A clientela desses cafés era grande e eclética. Havia sempre um grande movimento, que dava a estes ambientes um ar de inquietação e desordem, onde muitos usavam as mesas como ponto de reunião e palestra. A frequência no Café do Rio, por exemplo, das três até as seis horas, era principalmente de figuras das Escolas Militar e Politécnica, como Bastos Tigre, Miguel Calmon Du Pin (que depois se tornaria ministro no governo de Afonso Pena), Guilherme e Eduardo Guinle, Afonso

⁵⁵⁵ Luiz Edmundo, op., cit., p. 488-490

Taunay. Também freqüentavam o recinto, políticos como Tavares da Lyra, Lauro Muller, Irineu Machado, Serzedello Correia, Pinheiro Machado, Flores da Cunha, Augusto de Vasconcelos, J. J. Seabra, Lauro Sodré, Manoel Vitorino e Monteiro Lopes, dentre outros. Havia ainda os que se destacavam nas artes, como Belmiro de Almeida e Henrique Bernardelli e músicos como Alberto Nepomuceno.

Mas, de todos os cafés do Rio de Janeiro, o que mais concentrava redatores e ilustradores das revistas semanais era o Café Papagaio. Ali se reuniam sempre Raul, Calixto, Falstaff, Crispim do Amaral, Olegário Mariano, Luiz Peixoto. Estes dois últimos passam a freqüentá-lo, segundo Luiz Edmundo, por volta de 1902 e 1903, para mostrar seus “bonecos ao Calixto e ao Raul”. Passa também, durante o mesmo período, a comparecer a este recinto, o jovem J. Carlos. Outros grandes nomes de nossa literatura e jornalismo eram freqüentadores assíduos do Papagaio, como Peres Júnior, Lima Barreto, Bastos Tigre (que perambulava por vários cafés), Gonzaga Duque, Lima Campos e Mário Pederneiras (estes três faziam um grupo à parte). Entre o café e o restaurante, sobre um estrado, tocava um quarteto composto por uma harpa, flauta e dois violinos. A orquestra do Café Papagaio tocava, em seu repertório, os maxixes, modinhas, lundus e choros de compositores como: Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Paulino do Sacramento, Costinha, J. Cristo e Aurélio Cavalcanti.

Durante o carnaval, o café era todo ornamentado para as festividades carnavalescas.

À porta, sacos de confetti e de serpentinas; máscaras, buzinas de papel; no interior, a bulha de cornetas e porta-vozes; as bisnagas, os berros, as chufas loucas, as loucas gargalhadas...

Raul organiza préstitos. Calixto compõe estandartes. Tigre alinha canções. João Foca, um pandeiro entre os dedos, ensaia o “rancho”, Frota Pessoa, furiosamente, raspa um “reco-reco”, Fernando Magalhães barulha um chocalho, Abreu Fialho sopra um canudo de papel... É quando surge o Cordeiro Jamanta, num travesti, de baiana, duas abóboras d’água compondo a linha do seio farto... E o cordão cai na rua!⁵⁵⁶

No começo do século, o Rio de Janeiro tinha uma vida noturna extremamente agitada e ruidosa, alimentada pelos jovens que

ainda não faziam sport, pelos caixeiros de um comércio que os prendia até tarde, nas lojas que só se fechavam às dez horas da noite (fato que

⁵⁵⁶ Idem, p. 562-3

será modificado com a regulamentação do fechamento das casas de comércio), rapazes esses que, quando se soltavam, eram como cabras ou potros num terreiro; e finalmente pelos que buscavam, na rua, o conforto que não podiam encontrar na morada triste e vazia de qualquer conforto.⁵⁵⁷

No entanto, em 1912, entra em vigor uma nova lei que regulamentava o horário para o fechamento do comércio. Esta questão seria muito discutida pela população, até porque ela acabaria modificando o cotidiano das pessoas na capital federal. Como não poderia deixar de ser, também será comentado por Kalixto em seu famoso préstito da *Fon-Fon!*

Este carro, *O Encadeamento* ... “ou o desencadeamento do comércio”, refere-se, portanto, à lei aprovada em meados de 1911 e colocada em prática no início de 1912, conhecida popularmente como “Portas Fechadas” porque definia o horário de funcionamento do comércio. Tal projeto de lei tinha como

objetivo principal a regulamentação, por lei, do fechamento das portas de casas comerciais para várias categorias de trabalhadores no ramo do comércio. Além disso, não trabalhariam nos domingos e feriados; alguns teriam o dia inteiro livre, outros apenas parte dele.⁵⁵⁹

A lei aprovada previa uma jornada máxima para os trabalhadores do comércio em doze horas, incluindo uma hora para almoço e uma hora para o jantar. O comerciante poderia abrir a loja em qualquer horário, desde que respeitasse o horário de encerramento

⁵⁵⁷ Idem, p. 417

⁵⁵⁸ “Préstito Carnavalesco de Fon-Fon” (detalhe), *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912

⁵⁵⁹ POPINIGIS, Fabiane. As sociedades caixeirais e o “fechamento das portas” no Rio de Janeiro(1850-1912). *Cad. AEL*, v.6, n.11/12, 1999. p. 118

do expediente que ficou estabelecido para as 19 horas. Além disso, ninguém poderia trabalhar mais do que 6 dias na semana. Entretanto, haviam inúmeras exceções previstas na lei, por exemplo:

entre as casas que poderiam ficar abertas até às oito da noite nos dias da semana, encontravam-se as padarias, as casas de secos e molhados e as tavernas. Até as dez horas da noite, os barbeiros e cabeleireiros, entre outros. Os botequins, bares, cervejarias e casas de chopp poderiam ficar abertos até uma hora da madrugada mediante licença especial, e as casas de pasto (restaurantes) até as dez horas. Segundo o artigo 11º. da citada lei, os negócios que tivessem funcionamento normal excedente a seis dias semanais e doze horas por dia deveriam revezar as turmas de empregados, de modo que os mesmos não trabalhassem mais de doze horas por dia. Aos domingos, os barbeiros e cabeleireiros e os armazéns de secos e molhados, entre outros, poderiam funcionar até o meio-dia. Nos feriados, tanto de festa nacional como de dias santos, o fechamento das portas antes da hora legal dependeria do comerciante, ou seja, a lei não regulamentaria feriados.⁵⁶⁰

A aprovação foi amplamente divulgada pela imprensa e principalmente pelo jornal *O Paiz*, o que provavelmente acabou estimulando o articulista a ilustrar este carro que mostra Mercúrio, deus do comércio, com um enorme cadeado trancafiando sua boca e cuja inscrição, 7 horas, mostra o horário de término do funcionamento de grande parte das atividades comerciais na capital federal. Um cozinheiro e um outro jovem, provavelmente um caixeiro, saem alegremente (parecem estar indo para a “farra”) portando um cartaz onde consta o número de horas de trabalho deles.

Mas, voltemos às ruas, que antes da regeneração urbana, pertenciam aos que não tinham condições de habitar grandes e confortáveis residências. No verão, em épocas de estiagem, as habitações populares se transformavam em verdadeiras estufas. Os cubículos, onde grande parte da população dormitava, ainda possuíam as características dos tempos coloniais: eram estreitos, sem luminosidade e pouco arejados. Sobre a cama, um cortinado de filó, tornava ainda mais abafado o ambiente de descanso, mas era peça fundamental nos dormitórios, pois, sem eles, os ataques noturnos de insetos e mosquitos tornariam o sono impossível.

Por conta disso, era comum, ao anoitecer, ver as famílias saírem às janelas e às ruas, buscando o ar fresco da noite.

⁵⁶⁰ Idem, p. 132

Com este cenário, as únicas pessoas que permaneciam dentro das casas eram as mulheres e crianças.

Os homens saíam, indo em busca, fora, do consolo de largos ambientes arejados. Iam para os jardins dos teatros, iam pelos bares, pelos cafés e até pelos logradouros mais centrais da urbs, de chapéu na mão, a passos lentos, em passeios intermináveis, ou ficavam, então, em grupos, parados pelas esquinas, a falar, a rir, a discutir. Refrescavam-se. Desenfadavam-se. Espaireciam. E às vezes, por esses lugares assim, permaneciam, loquazes e taramelheiros, até 1,2,3 e 4 da madrugada.[...]

Não nos faltavam, pelo tempo, excelentes espetáculos em teatros, em *music-halls*, em restaurantes e outros lugares públicos de reunião e convívio, com música, com alegria, com mulheres. Somente, por essas noites de esparecimento e alívio, em qualquer desses lugares, diga-se de passagem, bebia-se muito, bebia-se demais [...] ⁵⁶¹

Era nestes espaços, inclusive nos cafés-cantantes ou chopes-berantes que se apresentavam muitos dos artistas que iriam, a partir de 1911, para os palcos das revistas. É nesse meio, e numa cidade em transformação, que danças e ritmos como o maxixe e, posteriormente, o samba, seriam consumidos por esta elite letrada.

Vindo dos bailes negros e das gafieiras da Cidade Nova, essa nova dança, marcada pelas tradições corporais do negro e por sua sensualidade, passa a ocupar as fantasias dos homens das classes médias e, conseqüentemente, a atrair a atenção da censura de costumes, fazendo parte de um tipo de divertimento urbano moderno que transcorreria fora do âmbito da família.

Como os cafés-concerto de francesas, nas elites o maxixe é consumido apenas pelos homens — preservando-se as suas mulheres para situações de lazer menos “escandaloso” — mobilizados para o divertimento libidinoso junto às mulheres das classes inferiores. Apesar dos estigmas e mesmo das proibições que eventualmente sofre em nome da moral pública, o maxixe iria lentamente conquistar a cidade, sempre através de seu *front*, as revistas da Praça Tiradentes. ⁵⁶²

Mas, a nova cidade, vai trazer outras transformações. As mulheres, que até então permaneciam nas residências, cuidando dos filhos e dos afazeres domésticos, ou dando ordens à criadagem, passam a ter como hábito o passeio vespertino pelas principais artérias da cidade, observando vitrines, indo a confeitarias e desfilando os “modelitos” caros, inspirados na alta costura européia. Estes passeios, feito pelas jovens e senhoras foram eternizados em instantâneos e publicados nas revistas ilustradas, que veremos logo a seguir.

⁵⁶¹ Idem, p. 418-9

⁵⁶² Fabiana L. da Cunha, op., cit., p. 62

IV.6. O Carnaval, os Modismos e a Representação dos Espaços Públicos e Coletivos

563

564

Nas fotografias acima, é possível vislumbrarmos um novo sentido às ruas, que passam a ser utilizadas como um local para o desfile de certos modismos.

Nem se compreende que uma pessoa, que se tenha por *chic*, fique em casa em um dia de moda. Principalmente as senhoras, devem vir fazer a Avenida e a rua do Ouvidor, para ver e serem vistas. Além disso, poderão flertar e esquecer por algumas horas a pasmaceira do lar. O flerte é um passatempo *chic*.⁵⁶⁵

Ver e ser vista passa a fazer parte de um hábito entre as mulheres elegantes da sociedade carioca. Desta forma, é fundamental estar sempre muito bem arrumada e com trajes e acessórios da moda. Durante a década de dez, por exemplo, é flagrante a importância dos chapéus como parte da indumentária feminina. Segundo Sevcenko, durante a Belle Époque,

⁵⁶³ Careta, 09 de fevereiro de 1918

⁵⁶⁴ Careta, 06 de abril de 1912

⁵⁶⁵ Coluna das Elegâncias. Careta, 26 de fevereiro de 1910

o objeto de desejo por excelência eram os chapéus femininos. Os códigos eram complicadíssimos- variavam conforme a idade, estado civil, condição social, posição do pai ou marido, estação, ambiente, hora do dia, características dos vestidos e jóias em uso, as modas das companhias teatrais parisienses e os últimos lançamentos das boutiques francesas. Misteriosos, exuberantes, ousados, eles catalisavam olhares, ocupavam o espaço, acrescentando traços de poder, sofisticação e ares enigmáticos às usuárias.⁵⁶⁶

Na caricatura abaixo, percebemos que a jovem está em um baile popular, não apenas pelas vestimentas dos foliões e suas atitudes (que o humorista demonstra também através do trocadilho- “cor de rosa” e “cor tesão”, “rainha” e “cortezão”), mas também pelo tipo de chapéu e indumentária que a bela jovem está usando: vestes leves e sumárias e o chapéu similar ao de uma camponesa sugerem seu nível social:

567

A importância da aparência e dos modismos era cada vez mais premente. Em 1911, um dos carros de crítica dos democráticos tinha como tema a moda. Kalixto, reafirmando a importância dos chapéus na sociedade da época, insere nos desenhos dos préstitos

⁵⁶⁶ Idem, p. 534

⁵⁶⁷ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1911.

carnavalescos da *Fon-Fon!* em um dos carros de crítica, o tema dos *Chapéus Femininos*, que são descritos de forma bem humorada pelo caricaturista:

Torres de penas, jardins de flores,
Metros de fitas, caixas de plumas,
Saías de rendas, mares de espumas,
Tudo isto cabe nos tais chapéus.

Que a semelhança notada fique
Neste meu verso desabusado
Muitos parecem o Corcovado
Em dias alegres de *pic-nic*.

Outro mais longe leva a vitória
Das florescências em demasia
E parodia
O novo e alegre jardim da Glória

Quem era a dona, jamais eu soube,
De um que encontrei há mais de um mês,
Vistoso, imenso, largo, talvez
Maior que a pista do *Jokey Club*⁵⁶⁸

569

⁵⁶⁸ Idem

⁵⁶⁹ “O Préstito Fon-Fon!” (detalhe), Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1909

O autor satiriza, no desenho, o tamanho dos chapéus, inserindo nele três pessoas que o estão escalando. Refere-se, ainda, na apresentação em versos da charge vários outros tipos de chapéu, cheios de penas, plumas e flores, comparando um deles ao jardim da Glória.

Os chapéus seriam, assim, uma das marcas de nossa Belle Époque, influenciada pela alta sociedade européia, que explicitava em sua moda a marca da frivolidade e da ostentação. As festas, bailes, chás e as temporadas em balneários passam a ter uma grande importância para a sociedade elegante do Rio de Janeiro. Para freqüentar todas estas atividades era necessário possuir um guarda-roupa glamouroso, que era evidenciado através dos acessórios femininos. Até mesmo os trajes esportivos possuíam uma série de detalhes, como rendas, fitas de cetim, chapéus, lenços, sombrinhas, luvas, sapatos ou botas.

A ilustração abaixo satiriza este modismo, mostrando uma elegante senhora portando um grande chapéu e que ao interpelar um senhor na terça-feira gorda, indagando-o se ele se recordava dela, este responde, com uma expressão pensativa, que seria difícil reconhecê-la, já que ela estava com a cabeça mascarada .

⁵⁷⁰ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1910

Em 1910, seria a vez de comentar sobre os chapéus à *Napoleão*, tema do desenho do segundo carro de crítica do préstito carnavalesco de *Fon-Fon!*, cujo título é *Chapéus à Napoleão*, que criticava o militarismo presente na moda feminina. No caso, o carro exemplifica este estilo no desenho de uma mulher portando chapéu e trajes “napoleônicos”.

571

Em 1913, o carro *Chapéu-Cinema* indica a incompatibilidade entre assistir a uma sessão de cinema e os chapéus que as damas ostentavam em suas cabeças, pois ficava difícil assistir à exibição nas telas com chapéus grandes e cheios de plumas

.....
 Eu gosto muito de cinematógrafo
 E de chapéus de moças emplumados
 Mas...separados.⁵⁷²

⁵⁷¹ “Préstito Carnavalesco Fon-Fon” (detalhe), Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1910

⁵⁷² Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1913

573

Os modismos, como vimos, muitas vezes causavam certos constrangimentos, não somente nos cinemas, mas também em espetáculos de circos, como nos conta Luiz Edmundo, ao narrar uma briga que ele presenciou entre um cavalheiro mal humorado e uma mulher que portava um “pavoroso chapéu, desses que foram moda e escândalo de uma época, vasto chapéu cheio de plumas de avestruz, de fitas, de flores, frutas e até legumes. Um verdadeiro tapa vistas”. O senhor, irritado por conta de não conseguir ver o espetáculo pelo qual havia pagado, devido ao enorme chapéu que a mulher à sua frente portava, pede então que ela o tire. Ela irritada, nega tal pedido, afirmando que estava em um circo e não num teatro de ópera. Começa então uma discussão, onde ambos proferem ofensas e tem como desenlace um violento golpe do homem em direção ao peito da senhora que vai parar “dentro da pista d’água”, onde se apresentava o espetáculo. Luiz Edmundo, então, acaba intervindo, dando tapas no sujeito. Com o golpe, ele quase cai também no palco. Orgulhoso, ele se levanta e a platéia o aplaude. Só, então, ele percebe que os dois eram artistas do circo e a contenda fazia parte da apresentação.⁵⁷⁴ Tal história, sua inclusão no espetáculo e a crença do cronista em sua veracidade, levam-nos a crer que tais chapéus, por vezes levavam a certas contendas, talvez não com tal desfecho, mas com certeza, com discussões e aborrecimentos para ambos os sexos. Não somente chapéus podiam tornar a

⁵⁷³ Idem.

⁵⁷⁴ Luiz Edmundo, op., cit., p.511-514

vida mais difícil para os cavalheiros, mas principalmente as damas sofriam com certos modelitos, como o da saia *entravée*.

Kalixto aproveita o tema e um dos carros do famoso préstito carnavalesco da *Fon-Fon!* de 1911, que tem como título o nome dado a esta saia, vem acompanhado de uma observação: “este carro tanto pode ser de crítica como de alegoria, porque há ocasiões em que as *entravées* se vêm em situações muito... críticas; mas, em compensação há outras ocasiões em que são bem...uma alegoria ao manto diáfano da fantasia sobre a... nudez forte...da verdade”.⁵⁷⁵

No ano seguinte, a moda feminina é mais pródiga para os olhares masculinos, a *Jupe sem Lote*, o nome do segundo carro, caracterizado pelo ilustrador como binocular, mostra a reação masculina com o uso de calças pelas mulheres. As *jupe-culotes*, como eram chamadas estas calças lançadas em Paris, era sinônimo de elegância e revelavam, de certa forma, o desejo da mulher pela igualdade entre os gêneros.

⁵⁷⁵ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1911

⁵⁷⁶ “O Préstito Fon-Fon!” (detalhe) ,Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1911

577

O desenho mostra uma mulher sendo observada por um homem, estupefato, e que parece surpreso com tais vestimentas. Ela consegue caminhar apressadamente, graças à roupa que está trajando e que também permite que ela quase salte sobre um varal de saias, fato que sugere que as saias estariam se tornando ultrapassadas.

É importante ressaltar que tal modismo tinha causado certo furor aos olhares desejosos dos homens, segundo nos conta um articulista da *Fon- Fon!* de 1912, pois deixava à mostra o contorno das pernas e instigava a imaginação masculina.

Aliás, era principalmente no subir e descer dos bondes que os olhares masculinos, no início da década de dez, deliciavam-se cotidianamente com a exposição de alguns centímetros de pernas:

E arregalando muito os olhos numa expressão de espanto feliz, o meu excelente amigo, pai de filhas moças e lindas, chefe exemplar de família, perguntou-me enlevado:

-Viste? Viste?

- Vi o que, homem de Deus?

- Ora bolas! Pois tu não viste o pedaço admirável de perna que aquela senhora mostrou ao descer do bonde? Olha! É aquela, aquela ali vai, toda de branco e chapéu de rendas.⁵⁷⁸

⁵⁷⁷ “Préstito Carnavalesco Fon-Fon”(detalhe), *Fon- Fon!*, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912

⁵⁷⁸ *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 06 de abril de 1912

Longas e sérias conversas poderiam ser interrompidas apenas para que os olhos pudessem desfrutar de tal visão. Os homens eram capazes dos mais difíceis movimentos para poder vislumbrar estas cenas sensuais.

Eram também nestes veículos coletivos que jovens e famílias inteiras se aboletavam durante os festejos carnavalescos para transcorrerem o percurso dos subúrbios até as ruas centrais, onde a multidão desfrutava das brincadeiras e dos desfiles das Grandes Sociedades, dos cordões, ranchos e das orquestras de “zé-pereiras”.

579

Era principalmente aos domingos que a turba alegre despencava dos bairros mais distantes para escolher um local na avenida onde pudessem vislumbrar os desfiles dos préstitos carnavalescos.

Com a introdução de veículos mais velozes, este tipo de transporte passa a ser tema para inúmeras charges e anedotas do período, fazendo principalmente alusão aos inúmeros acidentes que eles provocavam, inclusive nos pontos de espera. Em um dos carros de crítica, elaborado por Kalixto para o carnaval de 1910, o *Poste de Parada*, há uma crítica a velocidade “cirurgiã” dos bonds da Light e aos acidentes provocados por ela, muitas vezes matando pessoas que ficavam à sua espera nos pontos de “parada”, satirizados pelo trocadilho, como de “disparada”:

⁵⁷⁹ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912

580

Os bondes passam a ser a denominação destes transportes coletivos mais luxuosos e que se diferenciavam dos antigos “carros puxados a burro”, popularmente conhecidos como “caraduras”, que a “Light vai aproveitar (já na primeira década do século) como reboques dos elétricos e que, quase sempre, serviam bairros mais distantes ou para o transporte de operários”. Tal termo se assemelhava ao utilizado por Vasques no teatro de revista e era popularmente conhecido como sinônimo para capadócio que, posteriormente, ficaria conhecido como malandro. A palavra e seus múltiplos significados serviriam para os humoristas se referirem pejorativamente não apenas ao transporte, e ao sujeito cínico e sem escrúpulos, mas também à política e ao próprio país.⁵⁸¹

Tais veículos elétricos somente surgiram após a implementação do serviço público de iluminação, que ainda nas duas primeiras décadas do século XX se restringiam, na cidade do Rio de Janeiro, apenas às áreas centrais e aos novos bairros destinados à elite, locais onde a eletrificação contribuiu muito para sua valorização imobiliária, como é o caso de Ipanema e Copacabana. Desta forma, o contato com a eletricidade por grande parte da população era principalmente através dos bondes elétricos. Embora tenha tido início ainda

⁵⁸⁰ “Préstito Carnavalesco Fon-Fon” (detalhe), Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1910.

⁵⁸¹ E. Saliba, “A Dimensão Cômica da Vida Privada na República”. p. 338

em fins do século XIX, a eletrificação dos bondes somente tomou impulso com a introdução dos serviços da Light neste setor, a partir de 1900.

Apesar de estes veículos seduzirem por sua velocidade e limpeza, logo eles passaram a ser alvos de crítica pelo grande aumento do número de acidentes. Além disso, por conta do monopólio da Light, o intervalo de espera entre um bonde e outro havia aumentado consideravelmente. São comuns neste período charges como a inserida neste préstito, ilustrando indivíduos desanimados, à espera do bonde, e estes, quando passavam, provocavam rajadas de vento, balançando as roupas e os chapéus dos usuários e mal permitindo que o passageiro embarcasse.

Frases recheadas de humor negro passam a ser uma constante nos jornais do período:

Não é que a Light decidiu exterminar a honesta população desta cidade?
[...] Os bondes elétricos continuam a esmagar e trucidar inocentes passageiros”.⁵⁸²

Tal sentimento contraditório, de um lado o bonde como símbolo de modernidade e tecnologia e de outro, como um “mutilador” ou “matador” de passageiros, passa a ser comum.

O referido transporte, por conta da sua inclusão no cotidiano dos foliões, e de parte da população carioca, acabou sendo inserido no cancioneiro nacional:

Oração à Light

Salve, empolgante e poderosa Light,
Que tem nas unhas toda a força e luz!...
Salve, querido tio Sam *all right*,
Que faz do dólar um juiz do truz!
Bendita seja a colossal empresa
Que só trabalha para o bem do Zé!
Cedeu-lhe tudo ... - bonde, cama e mesa ...
E ele, o ingrato, está batendo o pé! ...
Bendito seja o nosso bom Prefeito
Que tanto sofre, por amor de ti! ...
Que Deus o ajude a descalçar com jeito
A grande bota que chamou a si! ...
Bendito seja quem defende a bota,
Quebrando lanças pelo seu autor! ...
Tem, como certo, abiscoitar bolota ...
- Bolota grande - seja lá quem for! ...

⁵⁸² Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 11 de outubro de 1906, p. 6.

Bendita a imprensa, que defende, exalta,
 O grande polvo, que nos vem prender!...
 Bendita seja, que não sente a falta
 Que sente o povo, se quiser viver!
 Bendito seja o popular Conselho,
 Que vai a bota analisar também!
 - Que vá quebrando desde já o espelho
 Do seu passado... para sempre...
 Amém!⁵⁸³

Os bondes continuariam a ser notícia no quesito acidentes e a inspirar charges e textos satíricos ainda por muitos anos, adentrando a década de trinta, como o Guia do Passageiro de Bonde, de Carlos Pimentel Mendes.⁵⁸⁴

Para o carnaval de 1912, Kalixto, com *O Caminho de Nós Todos*, faz novamente referência aos inúmeros acidentes que ocorriam com os bondes elétricos.

Mas, a velocidade dos transportes e o humor também faziam alusão ao automóvel e aos transtornos e acidentes que ele infligia à população. No préstito de *Fon-Fon!* de 1911, o carro *Aviação*, faz uma dupla crítica às inovações nos transportes: pois “entre nós, com a

⁵⁸³ Recitativo para violão e cavaquinho publicado no *Jornal do Comércio* de 25/07/1907, na seção de publicações a pedido.

⁵⁸⁴ Disponível em: <http://www.novomilenio.inf.br/santos/bondel.htm> Acessado em 19 de junho de 2007.

⁵⁸⁵ “O Préstito Fon-Fon!” (detalhe), Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912

viação dá-se um fenômeno esquisito; os aeroplanos ficam em terra, os carros é que voam...os automóveis e todo o resto”.⁵⁸⁶

No ano seguinte, anunciado como carro funerário, o carro de crítica do préstito de *Fon-Fon!* intitulado *Livra!*, refere-se de forma irônica à inspetoria de veículos.

⁵⁸⁶ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1911

⁵⁸⁷ “Préstito Carnavalesco Fon-Fon” (detalhe), Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1911

⁵⁸⁸ “O Préstito Fon-Fon!” (detalhe), Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912

Nesta charge fica claro que, apesar dos inúmeros acidentes provocados pelos automóveis na capital federal, a inspetoria de veículos, criada para regulamentar o tráfego urbano, não fazia muita coisa a respeito. Isto pode ser percebido em alguns trechos escritos por Emílio de Menezes sobre o assunto:

Um escândalo na Avenida.
Um automóvel atropela um transeunte. A Inspetoria de Veículos intervém; os *chauffeurs* protestam e... metem o pau nos inspetores.
Um espectador pára e reflete; é a Inspetoria de Ridículos, não há dúvida⁵⁸⁹

A inspetoria continua sendo alvo de frases e observações satíricas no ano seguinte:

Um inspetor de veículos apanhou ontem na Avenida e foi preso por ter querido paralisar tráfego, metendo-se com gente graúda da Prefeitura. Bem feito. Quem mandou o inspetor ir de encontro aos hábitos da inspetoria.⁵⁹⁰

Como pudemos observar, não somente pela charge, mas também pela redação de Menezes, a inspetoria era vista como corrupta e protetora de “Afonsinhos do Onça e Fazendas Vieira”, para utilizar a maneira como Emílio se refere aos pais e filhos abastados que possuíam estes veículos e que, apesar de suas posturas arrogantes e muitas vezes irresponsáveis ao conduzir estes meios de transporte, nunca eram punidos.

O carnaval de 1913, o último que retrata críticas bem humoradas em forma de desfile carnavalesco, inicia seu préstito com o carro *Sai!*, que é descrito com os seguintes versos:

A limpar a cidade anda a Higiene
Suprimindo-lhe os males
Ou fixos ou móveis
De modo que ninguém pene
E isto se muda no melhor dos vales.
A Polícia, entretanto,
Não fará outro tanto
À moléstia fatal dos automóveis?⁵⁹¹

⁵⁸⁹ A Imprensa, Rio de Janeiro, n.º 1459, 20 dez. 1911, p. 1. IN: MENEZES, Emílio. Obra Reunida. R.J.: Livraria José Olympio, 1980

⁵⁹⁰ A Imprensa, Rio de Janeiro, n.º 1510, 20 fev. 1912, p.1.

⁵⁹¹ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1913

592

A charge mostra a morte conduzindo um automóvel que sai atropelando os transeuntes e, até mesmo, um encarregado da Inspetoria de Veículos.

Quando aqui chegaram, os automóveis, envoltos em uma verdadeira aura mítica, logo se transformaram em símbolos de status e também em “instrumentos de terror”. Jota Efegê lembra de uma cançõeta, cantada por Eduardo das Neves no teatro do Passeio Público, que fazia a crítica a estes veículos de forma bem humorada:

Fon-fon-fon, sempre a correr,
fon-fon-fon, sempre a correr,
e o povo atrapalhando
sem saber o que fazer...⁵⁹³

Esse refrão, segundo nos conta este cronista, era formado por uma turba barulhenta que, ao redor das mesas e bebendo cerveja Guarani, insistiam ao crioulo que repetisse a canção, que logo depois seria gravada e divulgada através dos gramofones. Nesta época, os precários Pic-Pic, os Oakland, os Decauville exigiam de

⁵⁹² “O Préstito Fon-Fon!” (detalhe), Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1913

⁵⁹³ Jota Efegê, *Figuras e Coisas do Carnaval Carioca*, v. 2. p. 18

seus choferes o uso de guarda-pó, a proteção dos olhos com enormes óculos e, ainda, boa musculatura para girar a manivela com a qual se punha o motor em movimento. Assim equipado, o condutor do veículo estava apto a rodar sobre o trepidante calçamento de pedras da maioria das ruas, comprimindo a buzina a todo instante para o *fon-fon-fon* de alerta aos distraídos, aos ainda não bem adestrados no atravessar ou no simples caminhar pela via pública.⁵⁹⁴

O maior problema era que o uso deste meio de transporte teve início sem uma “estrutura viária, sinalização ou códigos de trânsito”, o que acabava gerando uma situação catastrófica, agravada pelos atropelamentos, sendo que até os seguidos de morte, “eram apenas passíveis de uma multa pecuniária de valor ínfimo para os infratores”. Essa falta de regulamentação acabava se transformando num “convite para o terrorismo automotor que veio para ficar, acrescentando tonalidades mecânicas aos sistemas de privilégios e opressão típicos da sociedade brasileira”.⁵⁹⁵

Símbolo de poder e força, possuir um automóvel passa a ser um elemento imprescindível para atrair as mulheres. “O carro permite multiplicar as oportunidades de contato, convívio e desfrute da companhia feminina”.⁵⁹⁶ Não demoraria muito para ele ser incorporado à folia carnavalesca e se tornar uma das formas mais elegantes de usufruir destes dias de festa. Os corsos pela Avenida seriam um desfile de homens e mulheres elegantes que despejam confettis, serpentinas e lança-perfumes aos que ficam embaixo a observar, maravilhados, as pierretes e colombinas e outros elegantes mascarados.

⁵⁹⁴ Idem, p. 18

⁵⁹⁵ Sevcenko, op., cit., p. 558

⁵⁹⁶ Luiz Edmundo, op., cit., p. 559

Na charge acima, a notícia de que o “Seu Serafim” tem um carro, faz dele uma atração para o sexo oposto às vésperas do carnaval. O desejo de participar dos corsos faz com que as empresas passem a oferecer, àqueles que não tinham condições de adquirir um automóvel, o aluguel de automóveis como o *landaulet* para o desfrute da festa.

A ostentação da festa, que passa a ficar cada vez mais cara para os foliões, consegue ser mantida, muitas vezes, às custas do sacrifício alheio. Manter as aparências era o mais importante. Capital do arrivismo e do smartismo, as ruas da cidade do Rio de Janeiro do início do século estimulam a frivolidade evidenciada, também, nas diferentes formas de se brincar o carnaval. Tais atitudes suspeitas também foram cantadas em músicas bem humoradas pelos foliões, como a já citada, *Ai Amor*, de Freire Júnior.

Aquele ingênuo e familiar carnaval, quando toda a família se envolvia nos preparativos para o entrudo, como descreve Eneida.⁵⁹⁸, passa por amplas modificações no transcorrer dos anos. O sentido das batalhas de água, dos limões de cera, no entanto, perpetuam-se nas batalhas de confete, ao atirar serpentinas e lança-perfumes. Se Teresa da Anunciação descreve, em 1910, a indignação de suas filhas com o preço abusivo que o vendedor de lança-perfume anuncia a novidade, o Cel. Tibúrcio conta, apenas dois anos depois como tal prática estava assimilada entre os carnavalescos da capital federal.

⁵⁹⁷ Careta, Rio de Janeiro, 05 de fevereiro, 1921

⁵⁹⁸ Eneida de Moraes, op., cit., p. 23.

Vou lhes contá mais ou meno
Essas bataia como é
Arguns combate de carro
Mas a maió parte a pé:
E as arma são seringuinha
E rodela de papé
Podendo entrá nessas luta
Tanto homes como muié.

Com essas ta rodelinha
Que aqui se chama confetti
Os rapaz junto co'as moça
Leva horas pintando o sete;
E arguns são tão astrevido
Que inté as mão ás vez mete
No seio delas pra enche
E elas toda se derrete

Enquanto as ta seringuinha
Uns chama lança-perfume
Mas diz-se ás também rodo
Apesá que no volume,
Assim como no feitio,
N' é como esses que é costume
Usá pra mexe café,
Te que nas tina se arrume.⁵⁹⁹

Ao atirar confete, serpentina ou lança-perfume em um homem ou mulher, insinuava-se o interesse pela pessoa. A quantidade de uso destes apetrechos nos cabelos e corpo dos foliões, evidenciava o interesse pelo sexo oposto. Os lança-perfumes, por sua vez, eram o elemento anárquico destes novos apetrechos da festa. Muito rapidamente, a elegância dos pequenos esguichos, que vaporizados desapareciam no ar, deixando uma suave fragrância, deram lugar ao incômodo ardume nos olhos. Os brincantes reclamavam quando eram alvejados por lança-perfumes baratos, que alguns foliões insistiam em mirar no rosto das pessoas que circulavam ou participavam das festividades, pelas ruas e bailes da cidade. Desta forma, parecia que apesar da inserção de apetrechos mais elegantes que as antigas “laranjinhas”, a batalha entre os foliões permanecia.

As fantasias também passaram por inúmeras mudanças e, se os dominós eram as prediletas para se esconder a identidade ou sexo do mascarado, em fins da década de dez,

⁵⁹⁹ Careta, Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 1912

as mulheres optam por roupas mais leves e curtas, evidenciando também uma mudança nos costumes relacionados a este gênero.

Cada vez mais mulheres da “alta sociedade” reclamam a satisfação de suas curiosidades com relação aos bailes carnavalescos, e começam a também querer participar de tais eventos, como já dissemos anteriormente.

Tais fatos e mudanças nos costumes e no cotidiano, o aumento da velocidade com os bondes elétricos, os automóveis, a regularização do funcionamento do comércio, a censura dos teatros por sessões, a moda, e a propagação dos teatros de revista, com suas músicas vinculadas à folia momesca, eram noticiados, vivenciados e comentados nas crônicas, versos e ilustrações dos redatores e caricaturistas das revistas ilustradas.

Um articulista da coluna “Elegância”, da Careta, resume em cinco tipos as mulheres que participavam do carnaval carioca:

- 1º) A das tímidas que não saem à rua, com medo de apertos e beliscões
 - 2º) A das menos tímidas, que se contentam em assistir a folgança alheia e à passagem dos préstitos, esbatidas nas janelas e sacadas,
 - 3º) A das damas que se divertem girando na rapidez de automóveis que às vezes passam a noite parados no mesmo lugar
 - 4º) A das divas que percorrem a Avenida a pé, ou estacionam neste ou naquele ponto, sem recuar, como os heróis de Verdun
 - 5º) A das mascaradas que, a pé ou de carro, nas ruas, nas sacadas e nos clubes, isoladas ou em grupos, alegram a vida dos homens.
- Estas na minha opinião, são as de mais requintada elegância e é para vê-las passar que eu me exponho aos encontrões na Avenida.

Vede-as comigo:

O bando das “Pierretes”, vestidas de Pierrot, blusa larga e calças apertadas, todas de branco e tendo botões negros do tamanho de laranjas. A quadrilha dos “Marinheiros do Amor”, gorro negro de borla encarnada, blusa preta com colarinhos e botões vermelhos, apertados calções cor da noite com um laço cor de sangue nos joelhos, canelas nuas e galochas de borracha.

O Clube das “Bailarinas da Lua” composto de graciosas senhoritas vestidas como as dançarinas quando vão atirar as pernas para o teto na audácia das piruetas de arte.

A sociedade d ‘ As “Virgens da Floresta”, encantadoras, na originalidade da tanga de plumas postas sobre o cor de rosa da roupa de malha.

O cordão das “Torcedoras” pomposamente entrajado de “football” como se fossem jogadores no campo à hora do “match”.

O grupo das “Banhistas de Cleópatra”, surpreendentemente lindas no saudável “maillot” com que se deliciam, nas manhãs de verão, cortando as águas do mar.

Diante de tanta beleza, ao ver tanta elegância, pasmei com tristeza no péssimo serviço de nossa polícia que permite pelas mesmas ruas em que

passam estes nobres cordões de moças elegantes, desfilem, às vezes no alto de carros iluminados, impudicas transviadas de pernas de fora.⁶⁰⁰

É nítida a ironia com que o autor descreve estes “nobres cordões de moças elegantes”, satirizando a maneira como, muitas vezes, a sociedade se referia às “damas” no alto dos carros, com suas vestes sumárias, esquecendo-se que tais excessos de liberalidade eram uma constante, também, em alguns grupos carnavalescos compostos somente de mulheres.

A participação das mulheres é cada vez maior e mais intensa nestes dias de festa, inclusive em organizações de bailes a fantasia ou de ranchos. Estes grupos seriam muito comentados pelas revistas ilustradas. Há também uma referência na coluna “Rabiscos” de *Fon-Fon!* sobre a prisão de um grupo de melindrosas e “almofadões” porque cantavam juntos os bem humorados versos: “Na minha casa não se racha lenha...”⁶⁰¹ com sentido obviamente dúbio e sexual.

Se as ruas *à priori* era um privilégio dos homens, com a reforma, os novos hábitos permitiriam gradualmente que as jovens e senhoras elegantes a ocupassem, ainda que de forma acanhada e comportada. Mas os novos tempos incitavam o contato entre distintas classes e gêneros, não apenas nas ruas, mas também nos bondes, nos teatros, nos cafés, nas ruas. Os sons e ritmos frenéticos passam a adentrar nos lares das melhores famílias. O samba marca sua presença definitiva nos carnavais, com o lançamento de *Pelo telefone* de Donga e Peru dos Pés Frios, em 1917.⁶⁰² As revistas começam a divulgar amplamente as músicas carnavalescas, e a *Careta* chega mesmo a publicar não apenas as letras, mas também as partituras de sambas e marchas.

Nos encontros regados a lança-perfume e serpentina, da Tijuca a São Cristóvão, da Glória a Gávea, a cantiga de Sinhô, *Vou me Benzer* era entoada com grande animação. O redator da coluna “Rabiscos” comenta tal penetração destes sons, contando-nos que o seu vizinho, o Sr. Macedo, clarinetista em um dos cinemas do Rio de Janeiro, tocava insistentemente vários dos sambas em voga, o que desagradava a vizinhança.

⁶⁰⁰ Careta, Rio de Janeiro, 01 de março de 1919

⁶⁰¹ Rabiscos. Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 1920.

⁶⁰² Sobre o samba e suas modificações narrativas, melódicas e timbrísticas, no decorrer da década de vinte e meados de quarenta, e sua relação com as transformações urbanas e implementação da política nacionalista e trabalhista de Vargas ver: Fabiana Lopes da Cunha. Op., cit.

Todos os moradores de minha rua têm raiva do Macedo. Eu não. Gosto dele. Acho-o um homem deliciosamente divertido, principalmente quando ele trauteia a canção do:

B-a bá

B-e bé

B-i bi

E depois feliz e satisfeito solta uma gargalhada gostosa e berra: “Isto é que é o suco!”

Deve ser um homem feliz este Sr. Macedo, não?⁶⁰³

A música a que se refere o articulista é *B-a Bá*, muito cantada no carnaval de 1920. Com versos chistosos e com linguajar e expressões populares a canção foi um sucesso:

B-a...bá... B-e...bé...B-i...bi

Deixa as cadera da nega buli

Acubabá ...gelê

Vai para a escola gegê

Aprendê a lê.⁶⁰⁴

Como podemos perceber, o carnaval imaginado e idealizado pelas elites que, no início do século, ao menos quanto aos desfiles, era em parte organizado e contava com a participação principalmente do público masculino e por mulheres públicas, passa, paradoxalmente, após as inúmeras regras de conduta moral implementadas e a regeneração urbana, cada vez mais, a ser uma festa que contaria com a participação feminina, das mais diferentes classes sociais. Esta nova cidade contava com a implementação dos transportes coletivos, que permitiam o acesso aos diferentes espaços e o contato entre distintas camadas sociais, além das inúmeras possibilidades de entretenimento, dentre elas o teatro de revista, que possibilitava o diálogo entre intelectuais e as manifestações culturais populares. Todos estes fatores foram modificando o carnaval e distanciando-o cada vez mais daquele que tinha sido idealizado pela elite letrada de fins do século XIX.

De um lado, os populares mantinham ou modificavam suas formas de brincar o carnaval, de outro, esta mesma elite acabaria sendo também uma das responsáveis em difundir valores, sons e ritmos mais próximos das camadas populares. Tal fato se daria através de reportagens temáticas, cada vez mais impostas pela profissionalização da imprensa aos jornalistas e literatos. Com relação a este tipo de reportagem, damos destaque

⁶⁰³ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 1920.

⁶⁰⁴ Careta, Rio de Janeiro, 07 de fevereiro de 1920. B-a-ba, samba de Luiz Nunes Sampaio, gravada por Almirante . Almirante - Os Ídolos Do Rádio - vol. XX, Collector's, 1989. A composição é de 1920.

a João do Rio que, através delas, acabava entrando em contato com as manifestações populares, que depois seriam difundidas pelas páginas dos jornais, como curiosidade e exotismo, pois interessaria cada vez mais, a parte da elite e de alguns intelectuais.

Quanto aos teatros de revista, estes seriam um meio não apenas de entretenimento, com humor e músicas carnavalescas, mas também um ambiente onde muitos músicos populares conseguiriam difundir suas composições.

Desta forma, aos jornalistas e literatos, ficava cada vez mais difícil ignorar não apenas a presença dos populares na festa, mas também das mulheres, e não falamos aqui das prostitutas, que eram já parte do espetáculo há muitos anos, mas de “mulheres de família”, senhoras e jovens que passam a reivindicar sua presença nos bailes carnavalescos e em várias outras manifestações carnavalescas.

CAPÍTULO V: **O Carnaval Político**

Eu digo sempre a verdade
E a minha verdade é pura,
Eu amo a legalidade
E odeio a ditadura.
Comigo ninguém se enfade,
Não façam triste figura;
Se a minha legalidade
Lhes parece ditadura.⁶⁰⁵

Estes versos satíricos compostos por Vasques para a revista *Legalidade e Ditadura* exprimem a indignação do ator e teatrólogo com relação aos desmandos do governo florianista. Apesar da perseguição que o governo implementava aos seus opositores e da censura imposta em suas obras, a peça foi encenada em junho de 1892 com grande sucesso. E o que é mais irônico é que foi com a aprovação do censor A. de Gomensoro e com o “visto” da polícia.

Antes desta apresentação, o ator Francisco Correia Vasques já tinha demonstrado sua insatisfação com relação aos desmandos do Mal. Floriano através da publicação de três cartas no *Cidade do Rio*, jornal de Patrocínio, que naquele momento estava desterrado na Amazônia. Tal atitude causou surpresa, pois ele era até então conhecido pela sua obra cômica, como o *Zé Pereira Carnavalesco*, encenada no Teatro Fênix em 1869. O texto iniciava com o seu nome e endereço, num momento em que oficiais do governo saíam em busca de adversários políticos. Além disso, não só se declarava apolítico e “monarquista da gema”, como também aproveitava a comemoração do aniversário de Floriano para pedir a ele o indulto aos que se encontravam desterrados:

A política deve criar justos; porém, não admite os monstros. Quando se ocupa, como V. Excia., o primeiro lugar de uma nação, a energia é a primeira virtude, porém a crueldade é a última das condições a que pode descer um chefe de Estado. [Aqueles brasileiros estavam sendo punidos por serem republicanos] Parece incrível, porém esta é a verdade. Que fizeram eles? Oposição a todo transe ao governo de V. Excia? Isso constituirá um crime? Não, por certo. O governo sem oposição não é um governo.

⁶⁰⁵ MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. p. 395

Conspiraram? Oh! Santa Conspiração que deu em resultado para V. Excia. Todas as regalias do vencedor triunfante (...) Imaginem, agora, V. Excia. O que seria se a conspiração de 14 de novembro de 1889 tivesse falhado. Onde estariam todos aqueles que concorreram para a queda do Império? Banidos, desterrados ou...? Não! A grande alma do Império brasileiro não guardava ódios nem vinganças: o perdão não se fazia esperar! (...) Vamos, general, não deixe que a República devore os seus próprios filhos [...]⁶⁰⁶

Tal carta, com tom irônico e enfático, fez com que todos os exemplares de *Cidade do Rio* de 30 de abril de 1892, esgotassem-se rapidamente. Em sua terceira carta, ele atribui este fato à falta que o povo estava sentindo da “caravana do talento”. Dentre os grandes nomes da literatura que compunham a “caravana” estavam: José do Patrocínio, J.J. Seabra, Alcindo Guanabara, Plácido de Abreu, Campos da Paz e Conde de Leopoldina.

Com receio de serem desterrados ou sofrerem outras punições do governo, alguns intelectuais como Olavo Bilac, Luis Murat e Guimarães Passos fogem da capital. Aluísio Azevedo, que permanece na cidade, escreve uma crônica irônica em *O Combate*, em 10 de março de 1892:

Já não há Portelas para desviá-los do trabalho literário; o governo da legalidade fornece-lhes por dia assassinatos e tenebrosas perseguições, que dão para uma enfiada de volumes; os conspiradores esfervilham de todos os lados; há no ar gritos de agonia e fartum de sangue; rosna-se a respeito de fuzilamentos e cabeças cortadas e assaltos a mão armada; um tesouro! [...] Um Floriano não se bispa duas vezes no mesmo século!⁶⁰⁷

Portelas foi o governador do estado do Rio que no final do governo de Deodoro da Fonseca deu emprego a inúmeros intelectuais, inclusive a Coelho Neto.

“Não era essa a República dos meus sonhos!” Essa foi a frase de desencanto dita por inúmeros intelectuais, outrora ferrenhos defensores do regime. Tal desencanto era expresso também através de inúmeras charges e caricaturas que foram umas das grandes atrações das publicações ilustradas do período. Este sentimento de desencanto tanto ideológico quanto político relacionado aos desmandos do governo florianista e posteriormente a outras personalidades e ações políticas foram alvo de expressões críticas, principalmente durante o

⁶⁰⁶ Apud, Martins, op., cit., p. 393-4

⁶⁰⁷ Idem, p. 396

carnaval, quando muitos foliões se vestiam com máscaras referindo-se jocosamente aos políticos que tinham maior evidência nos noticiários.

Por outro lado, as discussões sobre a construção de uma imagem de nação, feitas por intelectuais do período como Silvio Romero e Alberto Torres, demonstram a dificuldade de tal tarefa, pois a realidade paradoxal, variada e diversificada tinha em si um certo tom de humor. A grande questão era desvendar o que era “*ser brasileiro* naquela sociedade cosmopolita e provinciana, moderna e antiquada, liberal e oligárquica- enfim, como situar-se, se não como cidadão pelo menos como indivíduo, naquela realidade cada vez mais fugidia, rarefeita e permeada de instabilidades sociais[...]”⁶⁰⁸. Parece-nos que a opção desta representação por parte das elites letradas foi utilizar-se do humor para fazer sua crítica política, já que o engajamento sério anos antes teria resultado em perseguições e desterramentos por parte dos simpatizantes do ideal republicano. É o que constatamos nas revistas *Fon-Fon!* e *Careta*, e em seus números voltados para o carnaval. Nestas, as representações vão difundir imagens que associam carnaval e política, carnavalizando esta última.

A charge abaixo é elucidativa quanto à associação entre carnaval e política. Nela, Raul junto com outro caricaturista⁶⁰⁹ elaboram um interessante e espirituoso diálogo entre uma dama da sociedade e um cavalheiro. Ela lhe pergunta: “e qual a diferença entre o carnaval político e o nosso?” Ele responde: “É que um dura 9 meses e o nosso alguns dias...”

⁶⁰⁸ Idem, p. 35

⁶⁰⁹ Não temos certeza se este caricaturista chamava-se Gomes ou Cosme. De qualquer forma, não conseguimos nenhuma informação a respeito de qualquer um destes nomes no livro de Herman Lima.

Desta forma, era comum a referência satírica à política e a suas personalidades durante o carnaval, com charges intituladas como “Carnaval Político”. Esta expressão deu título a inúmeras caricaturas de J. Carlos e acabou servindo de inspiração para o título do nosso capítulo. Kalixto também fornece inúmeros desenhos críticos, através de seu préstito carnavalesco da *Fon-Fon!*, onde representa de forma bem humorada e crítica os principais acontecimentos e personalidades políticas do ano anterior, tal qual uma revista de ano.

V.1. O “Carnaval Político” em Cordões

Em 1908, por exemplo, a revista *Fon-Fon!* traz em seu número de carnaval inúmeras caricaturas e charges relacionadas à política e a políticos do período. A primeira destas charges de fevereiro de 1908 retrata as principais personalidades do meio político do período: Afonso Pena, Pinheiro Machado e Carlos Peixoto Filho como componentes de um *Grande Cordão*.

⁶¹⁰ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912

611

⁶¹¹ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1908.

A charge vem acompanhada de estrofes modificadas da velha chula de palhaço que, segundo Alencar, teria animado intensamente o carnaval de 1882 com os seguintes versos:

Ô raio, ô sol
Esplende a lua
Bravos do palhaço
Que anda na rua⁶¹²

Tal chula seria modificada e cantada em inúmeros carnavais e servia para “apontar os famosos mascarados de ‘velhos’”:

Ô raio, ô sol
Suspende a lua
Bravos ao velho
Que está na rua⁶¹³

Aqui ela foi alterada para que o público leitor compreendesse o conteúdo da charge:

Pinheiro e coro:
A política não qué
Que eu sambe aqui
Eu vou sambá acolá

Coros:
Ó raio, ó Sol,
Bravos ao véio
Que está no meio

Peixoto e coro:
Eu sambo aqui,
Eu sambo lá,
Eu faço embruios
Dos outros se arreliá.⁶¹⁴

Em primeiro plano vislumbramos Afonso Pena, vestido de velho , fantasia que em geral era trajada por um folião com grande talento na dança, pois exigia passos difíceis. Segundo Cunha, os velhos usavam uma grande cabeça que tinham que equilibrar durante a dança:

⁶¹² ALENCAR, Edigar. Op., cit., p.81-2

⁶¹³ Idem, p. 81-2

⁶¹⁴ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1908

Outros são os velhos de cabeça grande, primando por grandes narizes de papelão e indecentes barrigas. Junta-se a isso o ‘Você me conhece?’ que eles dirigem com voz de apito a todos que passam e que vão encontrando pelas janelas, um passinho especial e arrastado, assim à guisa de quem quer correr e não quer ao mesmo tempo, e ter-se-á uma idéia dessas espirituosas máscaras. Eles são sempre seguidos de dois ou três moleques que gritam: ‘Olha o mascarado!’[...] o que faz correr a família toda para ver a engraçada criatura. Então o herói [...] dá cabeçadas pelas paredes com a enorme máscara de papelão, obrigando toda aquela gente a fugir às gargalhadas.⁶¹⁵

Estes tipos eram muito respeitados dentro de suas comunidades, pois seus passos de dança exigiam grande desenvoltura, como já comentamos no capítulo II.

A referência a Afonso Pena como “velho” , provavelmente se refere à sua capacidade para certos “malabarismos” políticos. Na charge , ele tem a seu lado um princês animando parte da platéia, representado na figura do mineiro, Carlos Peixoto Filho, um jovem político, presidente da Câmara e líder do ministério, conjunto que ficou famoso pelo apelido de “Jardim da Infância” por ser formado por políticos jovens, inexperientes e entusiasmados.

Do outro lado, na charge e na política, como oposição, quem liderava era o famoso senador Pinheiro Machado (no controle, neste período, do Congresso Nacional), no desenho retratado como um “clown”, formando o bloco do Morro da Graça que tinha este nome por conta de o gaúcho residir neste local. Sua forte oposição vai fazer com que Afonso Pena governe apoiado em seu ministério liderado por Peixoto.

Assim, a referência a Pinheiro de que a “política não qué/ que eu sambe aqui/ eu vou sambá acolá”, denota os conchavos políticos feitos pelo senador, que em geral agia nos bastidores. Sua articulação acabou, inclusive, contribuindo para o adoecimento e morte de Afonso Pena, quando este foi surpreendido pela notícia de que seu até então aliado político, Hermes da Fonseca, iria se candidatar a presidente com o apoio do senador. Um dia antes do anúncio, Hermes da Fonseca havia pedido demissão do cargo de ministro da guerra. Este ato fez com que Carlos Peixoto Filho, em solidariedade ao então presidente, Afonso Pena, também pedisse demissão. Estes acontecimentos desarticularam o ministério, base de apoio do presidente, que então se viu completamente sozinho.

⁶¹⁵ Maria C.P.da Cunha. Op., cit., p. 35-6

O fato de a charge se referir a fantasias já pouco usadas, ou ainda utilizadas pela população mais pobre, como o princês e o velho, e a também usar como referência o cordão, ao invés do rancho ou das Grandes Sociedades carnavalescas, denota a negatividade com que tais políticos e seus atos eram vistos pela imprensa, já que tais grupos carnavalescos (os cordões) eram sempre citados como bárbaros e “fétidos”.

No início dos anos 1900, é possível perceber pelas crônicas que havia certo desconforto com relação à proliferação de agremiações carnavalescas fundadas por grupos populares. Os ranchos e cordões, no início do século XX, por conta da formação social destas pequenas sociedades carnavalescas, ainda eram vistos com desconfiança e desconforto por parte da elite letrada:

Na virada do século XX não parecia haver uma resposta definida sobre como lidar com aquela multiplicidade e multiplicação da folia, que se estendia pelos bairros mais distantes e pelas classes mais baixas, parecendo imitar e adaptar (ou desvirtuar, para outros) as lições aprendidas das Grandes Sociedades. Era um momento em que não se sabia muito bem quais os limites entre o aceitável e o desejável tanto no carnaval das ruas como no da política- e, neste último caso, os riscos decorrentes da ampliação da cidadania pareciam incomodar elites patriarcais recém-ingressadas nas regras republicanas.⁶¹⁶

Somente em meados da primeira década do século XX é que a imprensa começa a diferenciar estes dois diferentes grupos, tratando de forma positiva os ranchos, enquanto os cordões continuam sendo alvo de críticas e sinônimo de barbarismo. Neste sentido, os zé-pereiras têm uma representação dúbia, como já discutimos anteriormente, pois se de um lado indicavam a pancadaria das músicas das ruas que acompanhavam os cordões, de outro, os críticos sempre os associavam com a imagem de ameaça e violência. Com o passar dos anos, são incorporados pela elite, a qual identificará estes grupos com bandas e músicas de percussão que animam os bailes e os desfiles das Grandes Sociedades. Mas voltemos às caricaturas políticas.

A referência a políticos, principalmente a Pinheiro Machado, Afonso Pena e Barão do Rio Branco, serão muito comuns na imprensa do período, rendendo muitas charges e críticas no período carnavalesco. Até mesmo o cancioneiro relacionado ao carnaval fazia referências a certos episódios políticos que ficariam famosos entre a população. Já em

⁶¹⁶ Cunha, M.C.P. da. op., cit., p. 155

1906, Eduardo das Neves havia lançado uma composição com o título *Pega na Chaleira*, também conhecida como *Gargalhada*, que apesar de não ter tido a repercussão da polca *No Bico da Chaleira* de Juca Storoni, lançada poucos anos depois, denota que a expressão “pega na chaleira” e sua conotação de bajulação já era usual pelas ruas do Rio de Janeiro:

Neste século de progresso
Nesta terra interesseira
Tem feito grande sucesso
O tal “pega na chaleira”⁶¹⁷

Mas seria em 1909, que todos cantariam e popularizariam o verbo “chaleirar” no carnaval. *No bico da Chaleira*, de João José da Costa Júnior (cujo pseudônimo era Juca Storoni, anagrama de seu nome), polca muito tocada no carnaval de 1909, acabaria inspirando uma peça teatral elaborada por Raul Pederneiras e Ataliba Reis, bem como um filme com o mesmo título e temática, produzido no mesmo ano pela Photo-Cinematographia Brasileira, por Labanca, Leal e Cia, com argumentos de Gastão Tojeiro. A música utilizada seria a de Storoni:

Iaiá me deixe subir esta ladeira
Que eu sou do grupo do pega na chaleira

Que vem de lá
Bela Iaiá
Ó abre alas
Que eu quero passar
Sou Democrata
Águia de Prata
Vem cá mulata
Que me faz chorar⁶¹⁸

Aqui a canção refere-se ao caminho que levava à casa, que ficava no alto do Morro da Graça, do senador Pinheiro Machado, um dos políticos mais influentes no início do século. Como o senador era gaúcho e tomava muito chimarrão, “dizia-se na época, [que] o pessoal que subia a ladeira da Graça disputava acirradamente o privilégio de segurar a

⁶¹⁷ Eduardo das Neves. *Pega na Chaleira*(1906).IN: DOCUMENTOS SONOROS - NOSSO SÉCULO.Diversos Intérpretes (ver Participações Especiais) . Abril Cultural.Produzor: Elizabeth di Cropani/Maurício Quadrio/Vladimir Sacchetta. 1980

⁶¹⁸ João José da Costa Júnior(Juca Storoni). *No Bico da Chaleira*, polca, 1909. IN: ALMIRANTE - OS ÍDOLOS DO RÁDIO - vol. XX. Intérprete:Almirante .Gravadora: Collector's Editora.1989. A canção de Storoni foi regravada pela Banda da Casa Faulhaber e Cia (sem data), pela Banda Pryor (sem data), pela Banda do 52o de Caçadores (sem data), por Almirante (no rádio, em 1946), por Monsueto e as Gatas (1972) e pela Banda do Canecão (1973).

chaleira que supria de água quente o chimarrão do chefe”, a expressão “pega na chaleira” ou “chaleirar” se tornaram sinônimos de bajular ou de bajulador.⁶¹⁹ A canção também mistura elementos musicais de outras canções carnavalescas famosas, como a *Ó abre Alas* de Chiquinha Gonzaga e o *Vem cá mulata*, de Bastos Tigre, este último, sócio de uma das sociedades carnavalescas mais famosas do Rio de Janeiro do início do século XX, os Democráticos, também citado na letra da composição.

A composição acabou inspirando, também, Eustórgio Wanderley, que criou uma letra com um sentido erótico para a chaleira:

Menina eu quero só por brincadeira
Pegar no bico da sua chaleira
Ela está quente e se você segura
Fica com uma grande queimadura

É moda agora e eu justifico
(Com que eu implico)
Pegar no bico de uma chaleira
Muita senhora nos engrossando
Leva pegando a vida inteira

Se você vai apertar-me no bico
Não imagina como eu logo fico
Não, eu seguro assim desta maneira
Lá no biquinho da sua chaleira⁶²⁰

O verbo chaleirar se tornou famoso e popular, de modo que serviu de inspiração, no ano seguinte, a um dos “carros” do préstito carnavalesco da *Fon-Fon!* intitulado *Alegoria Imortal*, uma charge referindo-se à famosa e “imortal” expressão do “pega na chaleira”:

⁶¹⁹ SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras. Vol:1901-1957. p.29

⁶²⁰ Eustórgio Wanderley. No bico da chaleira, 1909. IN: CARNAVAL - SUA HISTÓRIA, SUA GLÓRIA - Vol. 31. Gravadora: Revivendo Discos. 2003. Intérprete: Os Geraldos.

621

Mas, se Pinheiro Machado possuía muitos bajuladores, Afonso Pena também tinha seu séqüito, que em geral era descrito como leal e estreitamente vinculado a ele. Tal vínculo é retratado na charge abaixo com o presidente dando à luz aos seus afiliados políticos (e ministros) que estão umbilicalmente ligados ao governante:

⁶²¹ “Préstito Carnavalesco Fon-Fon!” (detalhe) , Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1910

No desenho vemos Afonso Pena “parindo” seus ministros e principais aliados, ao mesmo tempo em que permanecia ligado à barriga da mãe pátria através deles: Carlos Peixoto, o mais próximo do umbigo do presidente, seguido por Augusto Tavares da Lyra, ministro da justiça e negócios interiores; Hermes Rodrigues da Fonseca, ministro da guerra; Alexandrino Faria de Alencar, ministro da marinha; Davi Moretzsohn Campista, ministro da fazenda; Barão do Rio Branco, ministério das relações exteriores e Miguel Calmon Du Pin de Almeida, ministro da indústria, viação e obras públicas.

A ilustração vem acompanhada de versos assinados por D. Campista, aludindo às pretensões que Davi Campista, então ministro da fazenda, tinha a respeito de sua candidatura à Presidência da República:

Quando eu for presidente
(e felizmente)
Neste meu sonho o *velho* me protege

⁶²² Kalixto, Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1909

Viro, em dois tempos, esta *joça em frege*

Quem for capaz, então que me reprove
E contra mim fortes campanhas abra
Que eu, com o meu hino do – *Comigo é nove*,
Vou ver de perto o cabra

Da política o meandro
Faço e desfazo...
Depois- saio no passo
Airoso e leve do urubu malandro

Depois de feita toda a *marmelada*,
Cheio de glória, impávido e fogoso,
Exclamarei dengoso:
-E eu...nada!!...

D. Campista

(trecho inédito de um dos últimos Folhetins falados)⁶²³

Tais versos satirizam sua postura política, que depois de “fazer e desfazer”, ele sairia com os passos leves de “urubu malandro” (ou seja, sorrateiramente), imagem que se refere a um tema folclórico muito em voga na época e que inspirou a gravação em 1914, de uma canção de mesmo título. O texto ilustra, também, que após tanta falácia, o ministro foi excluído do processo eleitoral. Isto ocorreu porque na ânsia em fazer de Campista seu sucessor, Afonso Pena lança sua pré-candidatura, que não agrada e é rapidamente pulverizada. Quando se abre o pleito eleitoral, em 1909, são lançadas as candidaturas de Rui Barbosa, apoiado pelos civilistas, e de Hermes da Fonseca, imposto por Pinheiro Machado, para desgosto de Afonso Pena, que adoeceria e viria a falecer naquele mesmo ano. O “sacrifício” de Davi Campista acabaria dividindo a grande imprensa do Rio de Janeiro: ao lado de Rui Barbosa ficariam o *Correio da Manhã*, o *Diário de Notícias*, o *Século*, a *Notícia* e a *Careta*; acompanhando Hermes ficariam o *Jornal do Comércio*, *Jornal do Brasil*, *O País*, a *Tribuna*, *O Malho* e a *Revista da Semana*.⁶²⁴ A *Fon-Fon!* se dizia imparcial diante destes eventos.

⁶²³ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1909

⁶²⁴ Herman Lima, op., cit. e Sodré, N. W. op., cit., p. 327

V.2. Carnaval e Eleições

Muitas foram as charges que ilustraram a campanha civilista, como descreve e analisa Herman Lima.⁶²⁵ No entanto, durante o período carnavalesco, nos periódicos que estamos analisando, somente encontramos duas que fazem referência a estes eventos. A primeira foi encontrada no préstito carnavalesco de 1911, onde Kalixto abre o tradicional desfile de *Fon-Fon!* afirmando que tal préstito é um “espetáculo digno de uma capital civilizada, como é a nossa, segundo por aí se afirma.”⁶²⁶ Aqui, há uma referência dúbia, de um lado à campanha por uma sociedade e um país mais civilizados que tinha tido início alguns anos antes, e de outra à campanha civilista empenhada por Rui Barbosa, nas eleições de 1910. No carro *A Luta Pela Vida*, ele representa mais diretamente a disputa eleitoral através de um desenho, onde coloca de um lado o Mal. Hermes da Fonseca e de outro Rui Barbosa, ambos disputando a cadeira presidencial. A ilustração vem acompanhada de um texto explicativo onde o que se vê é um verdadeiro “struggle for...Light”. A “batalha pela...luz” mostra o uso do conhecimento de Rui Barbosa, simbolizado de um lado pelas velas, pelos seus discursos inflamados, cheio de retóricas, e de outro pelas espadas, que representariam o poder militar sobre o qual Mal. Hermes se apoiaria durante os quatro anos de governo.

⁶²⁵ Herman Lima, op., cit., p. 269-270

⁶²⁶ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1911

O fato de encontrarmos poucas referências às eleições de 1910 não quer dizer que elas não foram carnavalizadas pelas ruas. Esta crônica, de 1913, relata o que teria ocorrido em uma brincadeira feita com um pobre folião vestido de burro:

No tempo da campanha presidencial numa das noites do carnaval de 1910, apareceu no Largo do Machado, a caracolar, enfiado num burro de papelão, um mascarado espirituoso. Um garoto civilista, com ingenuidade perversa, sem que o mascarado visse, escreveu a carvão, na anca do burro, o nome do candidato militar. Diversos oficiais do exército e numerosos heremitas estacionavam na Ilha dos Prontos, e um deles, vendo o nome marechalício emprestado ao burro, deu o alarme. Desandou sobre as costelas do pobre, mascarado inocente, uma furiosa tempestade de pauladas. O burro ficou reduzido a pedaços e, com a cabeça quebrada, sem compreender a causa de tamanho barulho, o fantasiado crente de Momo foi passar a noite no xadrez.⁶²⁸

O governo do Mal. Hermes foi o que mais inspirou os ilustradores do período. As caricaturas satíricas multiplicam-se, sempre se referindo ao presidente e à influência nefasta de Pinheiro Machado em suas ações e em seu governo. Tais críticas são representadas através das inúmeras formas com que o carnaval era brincado naqueles dias. Assim, é

⁶²⁷ “O Préstito Fon-Fon!” (detalhe), Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1911

⁶²⁸ Careta, Rio de Janeiro, 08 de fevereiro de 1913

possível vermos desde políticos mascarados até referências às “máscaras proibidas”, bem como vislumbrarmos a associação destas personalidades e seus atos políticos com os cordões, como vimos acima, ou com os desfiles das Grandes Sociedades.

A outra charge que se refere às eleições, trata principalmente sobre as fraudes eleitorais. Neste carro de idéias, caracterizado como “fosforescente”, provavelmente utilizando a mesma sugestão da imagem dos fósforos na caricatura exposta acima, Kalixto apresenta o desenho como uma *Caixa de Surpresas*, “já sabidas. Quem quiser pode ver nesse carro idiota (que tem idéia) um fingimento às eleições, pouco importa, ele só representa a influência da pena *Mailat* na concorrência às urnas pelos heróicos habitantes desta muito eleitoral cidade de São Sebastião dos vinte e dois estados de coisas”.⁶²⁹

Aqui o caricaturista refere-se às eleições que eram conhecidas como “a bico de pena”, pois imperavam as fraudes e a “degola”.

630

Eduardo das Neves, novamente, num gênero sugestivamente intitulado de gargalhada, canta *As Eleições de Piancó*, uma cidade do interior da Paraíba.

Anda um certo fato
Que corria o Rio de Janeiro
Correm tantos boatos
Que circulam o mundo inteiro.

Agora há nessa época
De tantas revoluções
O quadro que nos inspira
É o das tais eleições.

⁶²⁹ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912

⁶³⁰ “O Préstito Fon-Fon!” (detalhe), Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912

(fala)

Ora, (?)

- Porque quem foi eleito foi o Sr. Fulano dos Anzóis Carapuça etc e tal, General.

- E o outro não?,

- Senhor, quem foi eleito foi o Sr. Dos Anzóis Carapuça etc. e tal, (...).

- Ora, senhor, eu então entro no meio dessas conversações e discussões.

- Meus camaradas, sabe quem foi eleito? Fui eu. Pelo Estado Maior da cidade de Bananeiras, onde eu sou vereador municipal, sou intendente, e sou general, sou comandante das Forças de Operações. Onde ficam todos babosos pela minha alta posição e eu saio rindo.

(Ri)

Ah! Ah! Ah!

Eh! Eh! Eh!

Ó que grandes toleirões

Ah! Ah! Ah!

Eh! Eh! Eh!

Acreditam em eleições.

Ah! Ah! Ah!

Eh! Eh! Eh!

Isso não passa de brincadeira

Ah! Ah! Ah!

Eleições são verdadeiras.

(Ri e fala)

ah, ah, ah, ah. Eleições nada... Se houvesse eleições sérias, minha vó seria ministra da Guerra.....

Se houvesse eleições que fossem sérias

Eu então diria prum certo vereador:

Meu compadre, por amizade,

Seria um grande doutor

Haveria de ser contente

O nosso presidente

E então lá do Palácio

Ah! Ah! Ah!

Eh! Eh! Eh!

Ele ia comandar o povo

Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

(.....)

Ih! Ih! Ih!

Ih! Ih! Ih!

Que fazia tudo novo

Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

(Fala)

Faz uma idéia do meu compadre, que é lá do Piancó, como presidente do Palácio. Que coisa bonita não fazia...

Vai de carruagem só
Pela rua, então, então
A fazer o seu bonito
Fon, fon, fon
Fon, fon, fon
E um tal de automóvel
Pela rua a passear
Saiu andando na avenida
Que o povo chama Centrá

(Fala)

- E eu então todo recostado ao lado do meu compadre presidente.
- E eu como ministro, já sabe? Foi na eleição que fui eleito, embora fosse a cacete, ou a pedrada, não sei. Fui eleito sem ser reconhecido avulso. Porque meus camaradas, lá em Piancó, de cada família lá por trás, na casa da filha do tem um compadre que também foi eleito. Então quando ele passa por mim me cumprimenta:

O compadre como vai
Ah! Ah! Ah!
Cumprimenta bem contente
Eh! Eh! Eh!
Agora vereador
Ah! Ah! Ah!
Mais tarde presidente
Eh! Eh! Eh!⁶³¹

Motivos para as gargalhadas nas músicas e nas ruas não faltavam e a imprensa ilustrada utilizava-as em suas representações carnavalescas e em suas sátiras políticas.

V.3. As Mascaradas Políticas

As personalidades políticas também eram expostas através de charges que se referiam às máscaras e fantasias que estavam em voga no momento, utilizadas pelos foliões como forma de satirizar determinadas atitudes ou fatos que teriam sido muito comentados no ano anterior e que muito provavelmente eram alvo das sátiras e das brincadeiras dos carnavalescos. Na figura abaixo, com o título de “Máscaras Proibidas”, estão desenhados os principais políticos do período, inclusive o presidente, seus ministros e Pinheiro Machado:

⁶³¹ As Eleições de Piancó. Gargalhada composta e interpretada por Eduardo das Neves. Odeon, álbum 108760, 1907-1912.

632

São comuns na imprensa as “referências às máscaras com rostos de políticos e autoridades civis satirizadas no alto dos carros de sociedades ou penduradas no rosto de foliões avulsos, a pé”.⁶³² É muito comum, também, charges políticas ou crônicas de conteúdo crítico sobre estas personalidades. Muitas se referem às máscaras utilizadas pelos políticos com relação a certas atitudes e promessas, e outras utilizam a brincadeira carnavalesca do “Você me conhece?”, como a inserida na capa da revista *Careta* de 1914, onde J. Carlos brinca com esta famosa expressão utilizada pelos máscaras de espírito. Tal ilustração retrata o presidente como sendo a essência do carnaval e da carnavalização da política:

⁶³² Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1909

⁶³³ Maria C.P. Cunha, op., cit., p. 35

634

Neste mesmo número outra charge termina de explicar a capa da revista: com o título de máscara proibidíssima, a estrofe que segue o desenho chama o presidente de “divertido”, porque mesmo “cheiroso e bonito é Momo desenhado”. O presidente da nação era a encarnação de um Momo sem graça e espírito, mas de qualquer forma, uma expressão apagada do rei do desgoverno.

Outra forma encontrada pelos caricaturistas para se referir aos políticos e a determinadas atitudes, era vesti-los com algumas fantasias. Uma fantasia muito popular neste período era a de *Clóvis*, que na verdade seria uma “deformação lingüística” da palavra *clown*, que significa palhaço em inglês. Existia nesta época *clóvis* ou *clowns* de

⁶³⁴ Careta, Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1914

todas as cores e preços, tanto era a sua popularidade. Nas charges da revista, esta fantasia é uma das prediletas para se retratar algum político. No caso do desenho abaixo, vemos um Pinheiro Machado fantasiado de palhaço, mas com cara de “poucos amigos”:

635

Muitas vezes, a crítica era relacionada com a Política, o Senado ou a Câmara, transformando-os em alegorias carnavalescas. Na charge abaixo, o Senado está fantasiado como uma mulher trajada de homem que lança confetes na Câmara. Nestes se vêem gravados a palavra “projetos”. A Câmara, por sua vez, também representada como uma mulher (ou homem?) vestida de dominó, responde à brincadeira jogando serpentinas no Senado. Neste apetrecho carnavalesco vê-se inscrita a palavra “emendas”. Abaixo do desenho a frase em francês “Les rois s’amusent”, denota não apenas o eruditismo importado de países europeus, mas também que os dois órgãos são retratados como os “reis da diversão” ou da folia. Tal caricatura mostra-nos quão pouco levada a sério era a política nacional.

⁶³⁵ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1914

Alguns anos mais tarde, em 1921, o senado passará a ser representado com a fantasia de velho, demonstrando que ele se encontrava ultrapassado, assim como o “burro” que o ouve. A sátira se estende, portanto, ao bacharelismo, cada vez mais em desuso no país.

⁶³⁶ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912

Nesta outra charge, vemos o Zé povo sendo alvejado pela Política fantasiada de arlequim. O Zé reclama: “Oh! Filha! Nem no carnaval tiras essa máscara?!”

Na representação abaixo, a Política é retratada como uma ama de leite que dá aos seus “filhos” cem mil réis por “chupeta”.

Ama de Leite:

Aquilo sim é que é teta,
Que tem valor e fama;
Ali se engorda...e se mama
A cem mil réis por chupeta.

⁶³⁷ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1921

⁶³⁸ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912

Durante todo este período vemos a influência da popularização da figura da mulher como representante da República, importada da França. Segundo Carvalho⁶⁴⁰, a personificação da mulher como República, a Mariane, teria se oficializado com a Comuna e a Terceira República Francesa, porém, aqui no Brasil, a seriedade de tal imagem durou muito pouco tempo. A desilusão com o novo regime é evidenciada nas imagens cada vez mais caricatas da República-mulher, em geral evidenciando como a mulher pública era vista no Brasil: como prostituta. A caricatura acima, reproduz de forma satírica a República-mãe de Daumier, que remete à imagem simbólica de Roma, uma loba amamentando duas crianças. No entanto, no lugar do animal é inserida uma mulher alimentando seus filhos, neste caso, os políticos e seus parentes.

O apadrinhamento político será, também, um dos temas populares tratados pelos nossos ilustradores. É o caso, por exemplo, do carro das *Andorinhas*, ilustrado por Kalixto no seu préstito de 1911. Aqui ele ironiza os famosos “apadrinhamentos” e a ocupação e desocupação de inúmeros cargos de confiança quando ocorria uma eleição e, posteriormente, ao mudar o governante. O carro de mudanças, na charge, é descrito como

⁶³⁹ “O Préstito Fon-Fon!” (detalhe), Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1913

⁶⁴⁰ Carvalho, J.M. A Formação das Almas.

uma “empresa de mudanças governamentais e de empregos públicos e de transportes de afilhados”.⁶⁴¹

642

O carro *O Parente*, trata da famosa “cunha”, ou seja, indicação de cargo por alguém importante. O presidente Hermes era um dos que empregavam parentes, os quais acabaram por ocupar cargos importantes durante seu governo. Como exemplos temos: Fonseca Hermes, que foi líder da maioria na Câmara; o tenente Mário Hermes, que se tornou ajudante de ordens do presidente; o general Percílio da Fonseca, que foi o chefe da Casa Militar, e Clodoaldo da Fonseca, que se tornou governador de Alagoas.

643

⁶⁴¹ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1911

⁶⁴² “O Préstito Fon-Fon!” (detalhe), Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1911

Com tanta gente usufruindo das benesses que o meio político possibilitava, a “Política” passa cada vez mais a ser representada como uma matrona cansada, velha e rabugenta. É assim que ela será apresentada nas páginas ilustradas a partir de fins da década de dez do século XX e adentrará na década de vinte, como podemos ver abaixo, na capa da revista *Careta* elaborada por J. Carlos, onde o “Espírito Financeiro” oferece à “Política Nacional” uma fantasia de palhaço e afirma: “A senhora querará ficar com essa fantasia de palhaço”.

644

⁶⁴³ “O Préstito Fon-Fon!” (detalhe), Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912

⁶⁴⁴ *Careta*, Rio de Janeiro, 08 de março de 1919

O desgaste da imagem da Política nacional, como também de seus legítimos representantes serão um dos grandes alvos dos traços de Kalixto e J. Carlos, que serão expostos nas páginas das revistas *Careta* e *Fon-Fon* !

V.4. Os Préstitos Políticos

Outra forma de fazer críticas bem humoradas à política e a seus representantes era ilustrá-los em carros que compunham um desfile carnavalesco. O “Préstito carnavalesco de *Fon-Fon!*”, elaborado por Kalixto, transpõe para o papel a forma do desfile nas ruas, utilizando diversos temas que eram comentados cotidianamente pelas ruas da cidade, para compor o carro que abria o préstito, o carro do estandarte, os carros alegóricos , e, principalmente, os de idéias ou críticas. Estes, aliás, num desfile das Grandes Sociedades, sempre faziam alusão a “episódios e figuras da política [e] eram, segundo a avaliação da imprensa, extremamente apreciados pela platéia e davam a tônica principal da presença das Grandes Sociedades naqueles anos[...]”⁶⁴⁵. Aqui, os temas serão desde política até a moda usada pelas damas da sociedade. Tal ilustração crítica, fazendo charges em forma de desfile, somente ocorreria na *Fon- Fon!* e dura até o carnaval de 1913. O criador de tais desenhos era Kalixto que, juntamente com Raul Pederneiras, especializam-se em apresentações irônicas “da sociedade de pequenos burgueses pseudamente aristocratizados da noite para o dia”, ilustrando de forma peculiar “cavalheiros de fraque, as damas elegantes e pomposas, os esnobes de todo tipo, por ele fixados nas páginas do *Fon-Fon!*, lado a lado com as suas charges políticas extremamente vigorosas”, faziam suas caricaturas com um “caráter chistoso, movimentado e autêntico de legítimos quadros de costumes dos bastidores da democracia brasileira, figurando entre os melhores espécimes da nossa caricatura genuinamente nacional, do começo do século”.⁶⁴⁶

A revista *Careta* se utiliza deste formato para fazer críticas somente no carnaval de 1912. Acreditamos que isto tenha ocorrido porque, com a morte do Barão do Rio Branco, o carnaval acabou oficialmente sendo transferido para a Semana Santa e a *Fon-Fon!*, já havia editado suas charges críticas em formato de desfile em fevereiro (no editorial do caderno de carnaval, onde a revista explica que sem saber ao certo se haveria ou não

⁶⁴⁵ M.C.P. da Cunha, op., cit, p. 132

⁶⁴⁶ Herman Lima, op., cit., p.143

carnaval por conta da morte do barão, optou por lançar o encarte como de costume). Desta forma, a revista *Careta* aproveitou o “segundo” carnaval para fazer o seu “préstito crítico”. Estas charges são assinadas por Tom e têm a mesma proposta das concebidas por Kalixto para a revista *Fon- Fon!*.

A *Fon-Fon!*, em 1909, por exemplo, descreve de forma bem humorada e irônica, os principais fatos do ano através de charges que ilustram o préstito da revista. Em geral, há sempre uma apresentação deste desfile, com textos explicativos, e uma abertura, com comissão de frente e o carro do estandarte, tal qual no desfile das Grandes Sociedades pelas ruas.

Assim, em 1909, a *Fon-Fon!* organiza seu préstito carnavalesco, descrevendo e ilustrando com muito humor o momento político, de modo a fazer suas críticas. Logo no título, avisa que tal desfile está devidamente autorizado pela polícia, formalidade a que estavam submetidos os cordões, como forma de controle e disciplina.

O préstito é aberto pela **comissão de frente**, “À última hora esta comissão, por acanhamento natural, passou para trás, tal qual aconteceu a muitos candidatos nas últimas eleições federais”,⁶⁴⁷ desta forma, não pode ser ilustrada.

Segue o cortejo com o **Carro do Estandarte**, com a seguinte poesia:

Ei-lo que surge gloriosamente
O nosso estranho e impávido estandarte,
Cujos feitos- se houver vagar e gente-
Cantando espalharei por toda parte
Se a tanto me ajudar engenho e arte!
(Com autorização póstuma do Sr. Camões- não confundir com o
das loterias).⁶⁴⁸

⁶⁴⁷ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1909.

⁶⁴⁸ Idem

Aqui, os versos fazem uma nítida paródia à obra de Camões, anunciando a *Fon-Fon!* com um estandarte em forma de pneu, demonstrando a importância que componentes do automóvel possuíam para aquela sociedade.

A ilustração ainda nos remete à imagem usada como logotipo da revista, só que com os lugares trocados, o *chauffer* sentado e sendo guiado por três homens segurando suas cartolas.

Segue o préstito com a “luzida e profusa guarda de honra, composta de tudo o que há de mais esmagador na espécie zoológica de *chauffers* (inclusive os da assistência municipal)”.⁶⁵⁰

⁶⁴⁹ “O Préstito de *Fon-Fon!*”(detalhe), *Fon-Fon!*, 18 de fevereiro de 1909

⁶⁵⁰ Idem

Mas, voltemos a Afonso Pena e a seu famoso ministério, que foi alvo de inúmeras representações satíricas. No préstito carnavalesco de 1909, o primeiro carro de crítica é intitulado “*L’État, c’est moi!*” Estas palavras são acompanhadas de um texto explicativo: “Esta frase traduzida para o português significa- *Quem faz política sou eu!*- conhecida legenda política da ornitologia governamental”.⁶⁵² Neste desenho, a oposição governista, simbolizada por um alteres, é carregada pela Política de olhos vendados. À frente da Política, conduzindo-a, está Afonso Pena, que ficou famoso pela forma como dirigia a política nacional, formando um ministério com políticos jovens e que respeitavam muito sua autoridade. Ele chegou a declarar em carta a Rui Barbosa que os ministros tinham como única finalidade e função, executar tudo o que ele mandasse: “Na distribuição das pastas não me preocupei com a política, pois essa direção me cabe, segundo as boas normas do regime. Os ministros executarão meu pensamento. Quem faz a política sou eu”.⁶⁵³

⁶⁵¹“O Préstito de *Fon Fon!*”(detalhe), Fon-Fon!, Rio de Janeiro,18 de fevereiro de 1909

⁶⁵² Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1910.

⁶⁵³ Fon- Fon!, Rio de Janeiro,18 de fevereiro de 1909

⁶⁵⁴ “O Préstito de *Fon-Fon!*”(detalhe), Fon-Fon!, Rio de Janeiro,18 de fevereiro de 1909

O “Ministério do Jardim de Infância” era alvo constante da imprensa do período. Kalixto não perde a oportunidade de se referir a alguns episódios e peculiaridades de alguns deles, como pudemos observar na ilustração acima.

Retornando ao carnaval de 1908, a *Fon-Fon!* dentre as várias referências à política de forma satírica, relacionando-as com o carnaval, ilustra charges com desenhos de Kalixto em uma página intitulada *Carros de Estado*. Tais desenhos fazem críticas aos ministros de Estado através dos populares carros de crítica. Nesta charge, são ilustrados cinco ministros de estado e duas autoridades da cidade do Rio de Janeiro: o prefeito e o chefe de polícia.

O primeiro a ser satirizado é a figura do ministro da Marinha, Alexandrino de Alencar, o qual assim que assumiu o ministério da Marinha, anulou o decreto 1.296 que estabelecia o programa de Júlio de Noronha, o ministro anterior, e conseguiu a aprovação de um novo programa para a aquisição de uma grande frota naval (decreto 1.567). Entretanto, apesar da aprovação ter ocorrido em novembro de 1906, ainda em 1908 a situação de nossa frota mercante era deplorável, o que preocupava o Barão de Rio Branco, principalmente com relação à proteção de nossas fronteiras com o Peru.

Esta situação lamentável continua ainda em fins de 1908 e pode ser confirmada em trecho de uma carta pessoal redigida pelo barão a seu amigo Domício da Gama em 15 de dezembro de 1908:

[...] Quanto ao nosso estado de defesa:

É o mais lastimável possível.

Há dias verificou-se que a nossa fraquíssima esquadra está quase sem munições para combate. Telegrafou-se pedindo à Inglaterra com urgência esse elemento indispensável para alguma honrosa ainda que inútil resistência. Prevendo que no período das novas construções poderia o treloucado Governo Alcorta pensar em alguma agressão ao Brasil, - idéia essa discutida em Buenos Aires há dois anos, - pedi ao Presidente Rodrigues Alves, com o então Ministro da Marinha, Noronha, a compra de uns navios de guerra ingleses compra que nos daria logo esquadra superior à Argentina, pondo-nos ao abrigo de qualquer premeditado insulto. Nada consegui. Há meses, regulando-me por indicações de um bem informado oficial de marinha, propus a compra imediata de dois navios da armada inglesa. O Presidente Afonso Pena estava inclinado a essa proposta, mas o meu colega Alexandrino de Alencar mostrou-se decididamente contrário a ela, receiando que viesse prejudicar a inteira execução do seu programa de navios mais modernos e perfeitos.⁶⁵⁵

⁶⁵⁵ GUEDES, Max Justo. O Barão do Rio-Branco e a Modernização da Defesa. Disponível em: <http://www2.mre.gov.br/ipri/Papers/Bar%C3%A3o%20do%20Rio%20Branco/Max%20J%20Guedes%20Defesa.doc> . Acessado em 24 de maio de 2007

A referência a uma casca de noz provavelmente alude à opinião de Alexandrino quanto à aquisição da nova frota, referindo-se aos seus anseios para que a Marinha adquirisse navios mais leves, rápidos, modernos e mais baratos que os cruzadores-couraçados. Ou pode, ainda, aludir à fragilidade de nossa Marinha e do ministro, representado como o “capitão” de uma casca de noz. A charge também faz menção aos EUA, ao inserir uma cartola que está boiando ao lado de Alexandrino, com símbolos da bandeira norte-americana, onde se lê a palavra “Eles”. Alexandrino parece se sentir ameaçado pelo fato da simples cartola estar navegando tranquilamente logo atrás dele, pois, o mesmo parece apontar o indicador ameaçando-a e mandando-a ir embora. Sua embarcação parece extremamente frágil com a agitação das águas.

Como já vimos, uma das grandes preocupações de Rio Branco era com relação à nossa defesa. Parece que o Brasil também já sentia a proximidade da Grande Guerra, além, é claro, dos problemas relacionados às nossas fronteiras. Desta forma, devido à demora em conseguir equipar a marinha brasileira, quando o encouraçado *Minas Gerais* (o mesmo que em 1910 é tomado pelos marinheiros liderados por João Cândido, na famosa Revolta da Chibata) chega ao Brasil, este é saudado com grande pompa e festa. Isto não passará despercebido por Eduardo das Neves, que sempre compunha canções relacionadas aos acontecimentos mais comentados na capital federal. Foi assim que surgiu a versão brasileira da canção napolitana *Vieni sul Mare*, a famosa *Ó Minas Gerais*:

⁶⁵⁶ Kalixto, “Carros de Estado” (detalhe), Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 29 de janeiro de 1908.

Oh! Minas Gerais
Oh! Minas Gerais
Quem te conhece
Não esquece jamais
Oh! Minas Gerais⁶⁵⁷

Já em 1910, o quinto carro do préstito da *Fon-Fon!*, intitulado *O Famoso Minas Gerais*, faz crítica ao famoso encouraçado e a sua pouca utilidade para tamanha proporção e peso. Aqui ele é retratado como uma mulher imensa, portando dois canhões e sendo observada por um soldado, aparentemente um inglês.

658

Continuando a descrição dos carros de estado de 1908, no desenho abaixo, a crítica bem humorada é dirigida a Miguel Calmon Du Pin de Almeida e ao recém instituído Serviço de Povoamento. Utilizando o recurso de trocadilhos, na cama se vê inscrito “U pó voa”, fazendo clara alusão à palavra “povoamento” e à política do ministro:

⁶⁵⁷ A bibliografia sobre o assunto sempre insere a data de 1910 para a composição alegando ser este o ano do lançamento do couraçado Minas Gerais. No entanto, acessamos através da cinemateca brasileira um documentário intitulado Lançamento do Couraçado Minas Gerais, produzido por J. R. Staffa ainda em 1908 e que foi exibido em várias capitais brasileiras. Desta forma, acreditamos que a composição de Dudu das Neves tenha sido produzida neste mesmo ano, ou seja, em 1908.

⁶⁵⁸ “O Préstito Fon-Fon!”(detalhe), *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1910

659

O Ministério, devido a sua preocupação em aumentar suas atribuições no que diz respeito a arregimentação, distribuição e fixação de mão-de-obra, fez com que o antigo Serviço de Imigração e Colonização (ligado ao Ministério de Viação e Obras Públicas) se subordinasse ao Serviço de Povoamento, com o objetivo de “prover braços para as zonas onde o trabalhador estrangeiro não pode estabelecer-se por não lhe permitir o clima [visando] proteger também ao colono nacional, sem exclusão do estrangeiro, elevando-o a exemplo da virtude do trabalho.”⁶⁶⁰

Tal era a discussão no período a respeito das duas medidas dos ministérios da Guerra e da Viação e Obras Públicas, respectivamente, o sorteio para o serviço militar e o serviço de povoamento, que a revista *Fon- Fon!* publica um texto muito interessante e engraçado, demonstrando a reação do sertanejo frente a eles. Como este tinha um imenso receio de prestar o serviço militar e pegar no “pau furado”, muitos acreditavam no boato de que o casamento os livraria de tal sorte. Desta forma, os matutos, que até então não acreditavam no casamento civil, passam massivamente a formalizar a união perante o Juiz de Paz.

⁶⁵⁹ Kalixto, “Carros de Estado”(detalhe), *Fon Fon!*, Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1908.

⁶⁶⁰ Relatório do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio, Imprensa Nacional, R.J., 1911, Vol.n, p.274. Ver também o trabalho de Sônia Regina de Mendonça. Estado e Política Agrícola no Brasil (1909-1930). IN: *América Latina En La Historia Econômica*, n. 10, julio-diciembre de 1998.

[...] A lei do sorteio aí por nossos vastos sertões caiu como uma bomba, fazendo o sertanejo avesso à farda ganhar o mato que sempre é maior do que Deus, exclamam eles.

Nada que esse negócio de pau furado não é nenhuma brincadeira.

Mas como geralmente se ignora pelo interior o texto exato da famosa lei, multiplicam-se por toda a parte os casamentos que na opinião ingênua dos matutos eximem do serviço militar. E para fugir aos planos administrativos do Marechal Hermes o sertanejo passa a servir aos do Dr. Calmon.

Em vez do serviço militar, o povoamento do solo.

Rapazolas em que mal aponta a sombra do buço buscam sofregamente os laços do himeneu, bem mais doces do que os do regimento, preferindo as lutas domésticas em que a língua é a arma principal, às outras em que a gente pode até perder a vida, que é o bem mais precioso do matuto.

Mas uma outra utilidade da lei do sorteio.

Não havia nada que convencesse o sertanejo de que o casamento válido era o civil somente.

No seu espírito trabalhado pelas prédicas sacerdotais, firmara-se a convicção de que o casamento perante o juiz de paz era uma burla, sem valor algum, que até cheirava a pecado.

Mas com a lei do sorteio a coisa começou muito naturalmente a cheirar-lhes a chamusco.

O casamento do vigário não livrava a gente de pegar no pau furado.

Pois se o Juiz é o encarregado do sorteio e do casamento também, ao passo que o Vigário só de missas entende!

Daí e como o cobre anda vasqueiro não chegando para as duas cerimônias e como o casamento é mais para livrar do serviço do que para outra coisa, os escrivães não têm hoje na roça mãos a medir os nubentes, ao passo que os sacristães vivem a chuchar nos dedos à mingua de freguesia e os párocos melancolicamente constatarem o progresso do ateísmo entre as suas ovelhas.

Ora aí está um efeito inesperado que reconciliará muita gente com a famosa lei.

Não podia haver efetivamente melhor propaganda para o casamento civil do que esta.[...] ⁶⁶¹

Quanto à questão da implementação do serviço militar obrigatório, ainda muito debatida no ano seguinte, o famoso préstito carnavalesco de *Fon- Fon!* traz em um de seus carros, intitulado *Os Voluntários*, um bebê brincando com um carrinho, onde um soldado, inerte, passeia aos seus comandos. O carro de crítica satiriza a obrigatoriedade do serviço militar e sugere uma nova educação infantil, que ao invés de canções de ninar os bebês seriam embalados com versos exaltando o soldado:

Marcha sordado

⁶⁶¹ “Comentários”. *Fon- Fon!*, Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1908.

cabeça de papé
marcha direito
senão vai pro quarté!⁶⁶²

663

Novamente o desenhista utiliza-se do recurso do trocadilho para dar uma pitada de humor ao desenho, ao inserir na placa a frase: “sol... dado-de pau furado”. A palavra “dado” fixada aqui para referir-se ao sorteio previsto para conseguir arrebanhar os jovens que iriam servir militarmente à nação.

A charge abaixo, é mais ferina em sua crítica à política militar do Mal. Hermes, e o mostra como um torturador/triturador de jovens que são “esmagados” por uma roleta. O desenho refere-se ao sorteio militar a que os jovens eram submetidos e obrigados a servir o exército, caso fossem selecionados.

⁶⁶² “O Préstito *Fon- Fon!*”, *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1909

⁶⁶³ “Préstito Carnavalesco” (detalhe) da *Fon- Fon!*, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1909

664

Em 1908 o Mal. Hermes da Fonseca sanciona leis do serviço militar, do sorteio militar, do voluntariado e da criação dos Tiros de Guerra. Esta reforma englobava também a criação de Brigadas Estratégicas, a construção de novos quartéis e o rearmamento do exército com fuzis Mauser, metralhadoras Madsen e canhões Krupp.⁶⁶⁵ De todas as medidas, a que se tornou mais impopular foi a da obrigatoriedade do serviço militar. Desta forma, o “pau furado” refere-se às armas que muitos jovens passam a ter que saber lidar a partir de então. É nítido que tais ações não tinham muita popularidade, pois o Mal. Hermes é ilustrado como um manipulador e “esmagador” de jovens.

Neste outro desenho, Kalixto retrata Davi Campista como um padre, ajoelhado sobre um grande saco de café, que prega a duas fiéis. Sua pregação provavelmente estimula a semeadura (“as semeuses”) e a colheita (“glaneuses”) de café. Aliás, há um estoque de café atrás do confessionário, onde se lê “conversão”. Aqui o duplo sentido é bastante claro e refere-se à conversão do fiel e à famosa Caixa de Conversão, que ele tanto defendeu e que acabou “alavancando” sua carreira política. É importante lembrar que a Caixa de Conversão tinha como finalidade receber todo tipo de moeda estrangeira e trocá-las por bilhetes conversíveis. Isso favoreceu o setor industrial e cafeeiro, beneficiando-os graças ao encarecimento das exportações, o que acabou valorizando o café.

⁶⁶⁴ Kalixto, “Carros de Estado” (detalhe). Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1908

⁶⁶⁵ Fonte consultada a respeito dos armamentos adquiridos neste governo. Disponível em: <http://www.resenet.com.br/tirodeguerra.htm>. Acessado em 18 de junho de 2007.

O segundo carro de crítica do préstito carnavalesco de *Fon-Fon!* de 1909 apresenta, novamente, o tema dos empréstimos, associando-o a figura do ministro da fazenda: “este carro não precisa explicações...*Zé Povo* e muita gente boa conhecem-no perfeitamente...e o Dr. David Campista também”.⁶⁶⁷ Parte destes empréstimos seriam utilizados para concluir obras grandiosas como a construção de inúmeros ramais ferroviários que tinham como objetivo ligar o Brasil de Norte a Sul e de Leste a Oeste.

⁶⁶⁶ Kalixto, “Carros de Estado” (detalhe), *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1908

⁶⁶⁷ Idem

668

Dentre os inúmeros ministérios criticados, o da agricultura foi satirizado pela demora em entrar em funcionamento. Esse é o tema de um dos carros do préstito ilustrado por Kalixto, o do *Ministério da Agricultura*, que vinha acompanhado dos seguintes versos:

Quanta vez rapaz sisudo
Também sai fora do sério
Na vida sai tudo, tudo,
Só não sai o Ministério
Da Agricultura

O leite bom sai da cabra
Da rapadura o melado
Sai agora deputado
O J.J. Seabra
Mas falando em tom mais sério
Quem saberá porventura,
Quando sai o Ministério
Da Agricultura?⁶⁶⁹

⁶⁶⁸ “O Préstito *Fon- Fon!*” (detalhe), Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1909

⁶⁶⁹ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1909

Aqui, o carro de crítica faz referência à demora com que Afonso Pena tratava da remodelação do Ministério da Agricultura. Os cogumelos simbolizam organismos que florescem em meio à matéria putrefata, no caso os restos mortais do ministério. Estes fungos tornam-se, poucos anos depois, símbolo das oligarquias que imperavam em diversos estados do país e são muito utilizados durante a política de salvação do governo Hermes da Fonseca.

V.4.1. As Diferentes Representações da Diplomacia Rio Branco

Numa outra ilustração intitulada “Presidentes de Clubes carnavalescos”, Kalixto e J. Carlos aludem às principais personalidades políticas da época, carnavalizando suas ações e suas imagens. Os nomes dados aos clubes são sugestivos e seus presidentes, todos representando de forma satírica os componentes do ministério de Afonso Pena, referir-se-ão às ações e atitudes destes políticos no período. Desta forma, temos em primeiro plano o Barão de Rio Branco, como presidente do *Grupo carnavalesco Empadas e Maravilhas*, provavelmente referindo-se à forma como o diplomata conseguia “enrolar” os inimigos políticos e resolver as desavenças e pendências, principalmente as que faziam menção a

⁶⁷⁰ “O Préstito *Fon- Fon!*” (detalhe), Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1909

questões fronteiriças. A charge também faz alusão aos banquetes promovidos pelo diplomata, onde promovia suas articulações políticas. Pode também se referir ao apoio e estímulo que o barão deu à participação de intelectuais em Congressos Científicos que tinham nos seus programas a previsão de vários momentos de sociabilidade e de banquetes. Rio Branco considerava estes congressos internacionais não somente um “fator de paz entre as nações, por desenvolver o ‘comércio intelectual’ e promover o mútuo conhecimento, mas também um meio de propaganda nacional: ‘Nenhuma forma de propaganda oficial e tendenciosa vale essa espontaneamente exercida por homens de valor, convencidos e alheios às paixões políticas’”.⁶⁷¹

Tal imagem também alude ao famoso bom apetite do ministro, bem conhecido de todos, como lembra Luiz Edmundo em seu livro de memórias.⁶⁷² Aliás, o barão era um dos alvos prediletos dos caricaturistas do período, não só pela sua evidente importância política no período, mas também pelo seu físico, que era convidativo para os desenhistas de então. Ao lado de Rui Barbosa, Mal. Hermes da Fonseca e Pinheiro Machado, ele figurou como um dos estadistas mais comentados do período.

⁶⁷³

⁶⁷¹ SUPPO, Hugo Rogelio. O Congresso de 1905. Revista da SBHC, no. 1/2003 Ciência e Relações Internacionais.p.8.

⁶⁷² Luiz Edmundo, op., cit., p. 931

⁶⁷³ Kalixto. “Presidentes de Clubes Carnavalescos” (detalhe), Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1908

Em outra ilustração deste mesmo ano, Kalixto retrata novamente Rio Branco, associando sua imagem com os famosos banquetes e à grande quantidade de dinheiro despendida em tais recepções. Para isso, o caricaturista desenha o ministro como um cozinheiro que está preparando uma grande omelete. A frigideira é alimentada por enormes sacos de dinheiro que estão sendo queimados para elaborar o alimento. O texto chama a atenção para esses vultosos gastos realizados pela diplomacia brasileira: “Quero dar um banquete ao mundo inteiro. Haja dinheiro! Dinheiro haja!” Nesta frase, o caricaturista insere a referência a uma peça teatral de grande sucesso neste ano: *Dinheiro haja* de João Foca e Ataliba Reis. Esta peça tinha como título e como temática o famoso jargão popular que o povo utilizava para referir-se à diplomacia de Rio Branco e seus altos gastos. O teor destas referências humorísticas possuía um misto de indignação com os gastos, mas também de admiração pelas sucessivas vitórias diplomáticas do barão. É o que percebemos no final do texto: “ao frigar dos ovos, eu passo a perna fraternal nos povos.”

674

O desenho ilustra, desta forma, o famoso Barão de Rio Branco, ironizando e ao mesmo tempo exaltando suas habilidades como diplomata, principalmente nos conflitos de fronteira, que foram muitos no período.

No Uruguai, por exemplo, os esforços do barão só alcançam resultado em 1909, após anos de negociação, quando, então, o ministro consegue finalmente um acordo que

⁶⁷⁴ Kalixto, “Carros de Estado” (detalhe), Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1908.

concedia a soberania da Lagoa Mirim e a plena liberdade de navegação no Rio Jaguarão. Neste caso específico, a Argentina é retratada como sendo uma nação de duas caras: de um lado ela oferece a Lagoa Mirim ao Uruguai, com “flores, amabilidades, abraços” e de outro, estimulava os revolucionários dando-lhes armas, “paus, facas e proteção”.

675

Tal ilustração remete às ações provocativas que a Argentina vinha tendo com o Uruguai, e estavam intimamente relacionadas com as tensões entre Brasil e Argentina, que vinham se agravando desde 1906 (um dos fatores que teria levado o barão do Rio Branco a se preocupar em armar nossa marinha).

Na hipótese de um conflito entre estes dois países, o Uruguai seria de vital importância, pela sua localização estratégica com relação ao Rio da Prata, seu porto em Montevidéu poderia servir de base para possíveis conflitos.

⁶⁷⁵ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1910

Em uma reunião secreta na Argentina, dirigida pelo presidente Figueiroa Alcorta, Zeballos teria estabelecido uma doutrina para a soberania Argentina, onde esta passava a se considerar a única herdeira do Vice-reinado do Rio da Prata , o que na prática dizia que a Argentina herdava o direito soberano de dominação dos rios navegáveis desta bacia. Tal política retirava do Uruguai o direito sobre qualquer porção aquática da região, era a doutrina da Costa Seca. Apesar de não possuir nenhum respaldo jurídico, a Argentina passou a agir como se possuísse de fato a soberania das áreas navegáveis da região, o que trouxe inúmeros conflitos entre esta e o Uruguai. O desenrolar de um episódio em 1908, fez com que a população de Montevideú acordasse com ruídos de tiros de canhões e com a frota da Argentina fazendo manobras voltadas para a cidade. Segundo Mena Segarra, um diplomata uruguaio, Acevedo Dias, teria divulgado as atas das reuniões de 1906 entre os argentinos, para o Brasil. Desta forma, Rio Branco ficou sabendo previamente da situação da Argentina e sua posição com relação ao Rio da Prata e ao Uruguai. Em 1909, ardilosamente, Rio Branco retifica o Tratado de Limites de 1851, o qual incluía uma cláusula semelhante a da Costa Seca, ou seja, que previa que o Uruguai não tivesse direitos sobre as águas do Rio Jaguarão e da Lagoa Mirim. Para ganhar a simpatia e apoio do Uruguai, o diplomata cedeu uma parte das fronteiras do Rio Jaguarão e da Lagoa Mirim. Em 5 de janeiro de 1910, a Argentina percebendo que estava perdendo terreno com tais atitudes, firmou um protocolo no qual estabelecia o uso comum do Rio da Prata. É a este tratado e a todo este histórico que a ilustração se refere.

Com relação a estes conflitos fronteiriços, com exceção da Venezuela que entra em acordo com o Brasil ainda em 1905 e da Bolívia, em 1903 , as negociações com outros países vizinhos demandaram mais tempo.

No caso da Bolívia, um grande problema surgiu com relação ao território do Acre. Em 1894 averiguou-se que apesar de o Acre ser territorialmente da Bolívia, este era ocupado essencialmente por brasileiros. Por conta disso, o governo boliviano, após inúmeras tentativas infrutíferas de controlar administrativamente esta região, opta, em 1901, por arrendá-la a uma companhia anglo-americana, o que acabou gerando uma reação do governo brasileiro e da população local. Em 1903, o governo brasileiro inicia um processo de negociações que previa a compra do Acre, ao mesmo tempo em que o ocupava militarmente. No final deste ano é assinado o Tratado de Petrópolis, que compensava

territorialmente a Bolívia em diferentes pontos de sua fronteira com o Brasil. Por meio do referido documento, nosso país se comprometia a construir uma estrada de ferro, a Madeira-Mamoré, além de conceder liberdade de trânsito por esse caminho e pelos rios, até o oceano, para os bolivianos, e de prever uma indenização de 2 milhões de libras esterlinas.

Com o Peru as negociações também foram influenciadas pelo surto da extração da borracha. Após quase dez anos, concluiu-se um tratado em setembro de 1909.

Com a Colômbia, após longos anos de discussão, chegou-se a um entendimento com a assinatura dois tratados em 1907: o de Limites e Navegação Fluvial e o de *modus vivendi*, relativo ao tráfego e comércio pelos rios Ica e Putumaio.

Estas negociações tiveram a peculiaridade de determinar a demarcação em territórios disputados por quatro nações: Venezuela, Colômbia, Equador e Peru. Em 1904, o governo brasileiro havia assinado um tratado de limites com o Equador, cuja aplicação só teria lugar se este país saísse vitorioso no litígio que mantinha com o Peru e a Colômbia, a respeito do território limítrofe com o Brasil. Para o Barão do Rio Branco, o sucesso do entendimento com a Colômbia devia-se à prudência e ao equilíbrio das concessões feitas por ambas as partes.⁶⁷⁶

Além de aproximar-se de seus vizinhos americanos, a diplomacia Rio Branco liquidou pendências com as potências européias – França, Grã-Bretanha e Holanda- que mantinham possessões limítrofes ao seu território. Os entendimentos com o governo holandês, em torno dos limites com o Suriname, foram facilmente concluídos em 1906.

Por conta desse longo histórico de vitórias da diplomacia brasileira, sob o comando do Barão de Rio Branco, é que a charge refere-se a ele como um cozinheiro muito esperto.

O nono carro do préstito carnavalesco da *Fon-Fon!*, de 1910, também apresenta, de forma um pouco mais velada, uma crítica aos excessivos gastos do barão com relação à sua política internacional: “excelente qualidade nossa- a do comes e bebes disfarçados em expressão de alegria nacional e comemorativa. Reúne-se um grupo qualquer, tem fome ou sede, arranja logo uma manifestação, encomenda logo um banquete e *viva* logo qualquer pessoa. É um modo prático, econômico e fácil de cumprir as excelentes obras de Caridade que mandam dar de comer a quem tem sede e de beber a quem tem fome.”⁶⁷⁷

⁶⁷⁶ HIRST, Mônica. IN: História da Diplomacia Brasileira. A República Velha. Novo Relacionamento com os Países Vizinhos: A Conclusão de Negociações Fronteiriças. Disponível em: http://www2.mre.gov.br/acs/diplomacia/portug/h_diplom/rv021.htm Acessado em 18 de junho de 2007.

⁶⁷⁷ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1910

O quadro alude às conseqüências da política diplomática do barão, pois as vitórias diplomáticas tinham um alto custo. As elevadas cifras gastas para se manter a burocracia, a propaganda e a promoção de eventos como a Conferência Americana de 1906 e a Exposição Nacional de 1908, ou a Conferência de Haia, onde o diplomata enviou dinheiro para que os secretários da delegação brasileira pudessem promover os banquetes brasileiros, que ficaram famosos na época, como os melhores e mais festivos da conferência, são aqui representados.⁶⁷⁸ Estes gastos excessivos indignavam parte da população, sempre retratada como o Zé- povinho que apesar de bancar todo aquele aparato, não participava da comilança.

Na charge, um prato, com um trocadilho “Manifesta ação da comemora ação”, satiriza os aplausos que um orador recebe ao ler um longo texto (provavelmente chato) para a “platéia” que o ovaciona por conta do bom tratamento dispensado à ela.

Na ilustração abaixo, a figura do barão novamente é associada à comida, só que desta vez, diferentemente de outras charges, que satirizam ou enaltecem a atuação política do diplomata, esta mostra uma imagem popular do barão, mais voltada para a análise de Bakhtin, sobre o “baixo corporal” e sua associação com a comida, o sexo, a alegria e a fartura, fatores que são inerentes à esse tipo de festa.

⁶⁷⁸ STEAD, Willian. “O Brazil na Haya”. IN: RIBEIRO, João(org.) *Almanaque Brasileiro Garnier*. 1909. Rio de Janeiro: ano VII, 1909.

⁶⁷⁹ Kalixto, “O Préstito Fon-Fon!”(detalhe), Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1910

680

O barão é representado como um palhaço bonachão e glutão, o qual propõe a Afonso Pena e a Calmon que eles aproveitem o anonimato que o carnaval proporciona com o uso de fantasias para irem ao Minho, pois lá eles poderiam comer à vontade. Aliás, o Minho era um dos restaurantes prediletos do famoso diplomata. Ao associar elementos conhecidos da população e principalmente da elite letrada, tais desenhos, com certeza, deveriam provocar o riso muito facilmente. Por outro lado, a mesma charge, mostra um Calmon cheio de sexualidade que, vestido de diabo, tenta convencer Afonso Pena, fantasiado de bebê, e o barão a irem todos ao Teatro Cassino para “povoar o solo”. Afonso Pena logo concorda, animadamente, mas o Barão, como já vimos, tinha outros planos, mais relacionados à saciedade dos prazeres do ventre.

Neste período, a maioria das referências humorísticas relacionadas a Calmon, como já vimos acima, fazem alusão à sua política de povoamento do solo. Daí a citação do teatro, local onde as musas do vaudeville se apresentavam. Em geral, estas mulheres eram vistas como mundanas e pródigas ao partilhar os prazeres mais carnavais. A sátira bem humorada com relação à política de Calmon, mostrava com quão pouca seriedade ela era encarada pelo público. Há inúmeras referências satirizando esta política, como a que se refere a ele como integrante do cordão umbelical “mariquinhas quem foi que te disse?”. Tal frase

⁶⁸⁰ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1908.

provavelmente traz à baila a lenda amazônica do boto, cuja personagem principal é uma bela jovem do interior de Itaúna chamada Mariquinha, que ao conhecer um belo rapaz em um baile e dançar a noite inteira com ele, num dado momento, após uma dança de lundu, entregam-se ao amor.

Depois de encantar a donzela a rapaz correu em direção ao rio e Mariquinha enfeitiçada foi atrás dele, para o desespero de todos que conseguiram salvá-la antes que se jogasse no rio.

Daí em diante Mariquinha passou a ter febre, e adoeceu de amor, seu pai chamou o pajé para desencantá-la, mas não adiantou. Numa bela noite de luar ao avistar o rapaz, a moça correu e se atirou no rio, até hoje nunca mais ninguém a viu, ela foi encantada pelo “Boto”.⁶⁸¹

A referência à famosa lenda amazônica possivelmente se deve ao fato de que muitas jovens que engravidam na região atribuem a paternidade ao boto, e tal personagem mítico era um grande aliado para o “povoamento do solo”, então proposto pelo ministro.

Mas, retornemos à representação do barão de Rio Branco. O nono carro de crítica, do préstito carnavalesco de *Fon-Fon!* de 1909, intitulado *O telegrama no. 9* é descrito como um “carro joco – sério de resultados inconseqüentes. Vem provar mais uma vez a

⁶⁸¹ Lenda disponível em: <http://www.capuchinhosrs.org.br> Acessado em 20 de outubro de 2007

⁶⁸² Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1908

utilidade do telégrafo sem fio e a pureza das intenções argentinas, inclusive o Sr. Zeballos e o Sr. Plaza”.

683

Com uma tabuleta utilizando trocadilhos como recurso humorístico, este carro satiriza o famoso caso do Telegrama no.9, enviado do Rio de Janeiro para missão em Santiago. Ao interceptar este telegrama cifrado, Zeballos, então ministro das relações exteriores da República Argentina, publica, num artigo da *Revista de Derecho, Historia y Letras*, uma interpretação errônea do conteúdo deste, que denunciaria uma suposta aliança militar tramada pelo Brasil com o intuito de isolar militarmente Buenos Aires. Após este episódio, Zeballos foi afastado do cargo e em seu lugar foi nomeado Victorino de la Plaza .

A caricatura satiriza a conclusão de Zeballos (ilustrado como “Zé Bolas”, provavelmente pela “bola fora” que deu nesta sua denúncia) quanto ao conteúdo cifrado do telegrama, ao colocar no cartaz os seguintes dizeres: “3X9= 27 noves fora 0. Quem matou o Zé Bolas foi o Baeta”. Baeta era a denominação comum que se dava a admiradores ou sócios da sociedade carnavalesca Tenentes do Diabo. O “baeta” provavelmente se refere ao barão de Rio Branco, pois era conhecido o seu envolvimento com as Grandes Sociedades

⁶⁸³ Kalixto, “O préstito de Fon-Fon!,” (detalhe), Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1909

carnavalescas e o auxílio financeiro que destinou a elas durante algum tempo. “Zé Bolas e o famoso telegrama no. 9” virou filme e foi lançado em 3 de abril de 1909 no Cine Palace. A *Gazeta de Notícias* faz a seguinte sinopse do filme: “Zé Bolas, amedrontado pelos preparativos de fortificação de uma nação vizinha, consegue apoderar-se do célebre despacho telegráfico número 9. Demitido do cargo por esse fato, entrega-se à propaganda contra essa nação por meio da imprensa, da conferência, etc., até que por fim, desesperado, rabiou...”⁶⁸⁴

No ano seguinte, Kalixto faz referência novamente ao episódio com a apresentação do terceiro carro de críticas em seu “préstito carnavalesco” intitulado *Crítica Leguminosa*. O desenho é acompanhado de um texto explicativo: “apetite desesperado do maior amigo do Barão do Rio Branco, o muito irrequieto Sr.Estanislau”:

Como a raposa da fábula
Zeballos, tu nunca perdes
As tuas uvas insanas
E com trejeitos de cabula
Miras as nossas bananas
E berras:- Qual, estão verdes!⁶⁸⁵

Aqui, novamente faz-se referência a Estanislau Zeballos, o ministro das relações exteriores da Argentina, que apesar de ser uma “raposa” teria sido derrotado em todos os embates com o Barão do Rio Branco. A charge insinua, ainda, certo sentimento de “despeito” por parte do ex-ministro.

⁶⁸⁴ *Gazeta de Notícias*, 05 de março de 1909.

⁶⁸⁵ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1910

686

Tal episódio rendeu ainda mais uma ilustração para o carro do préstito carnavalesco de *Fon-Fon!* de 1912, provavelmente como uma homenagem ao recém falecido barão. O carro, caracterizado como telegráfico, *Pisou*, é descrito através das seguintes palavras: “música de pancadaria telegráfica principiando por fortíssimo e por fim deu capo. Neste trecho entraram diversos instrumentos tocantes, varantes e contundentes”.⁶⁸⁷

⁶⁸⁶ Kalixto, “O préstito Fon- Fon!”, *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1910

⁶⁸⁷ *Fon- Fon!*, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912

Aqui o autor associa o episódio a uma pancadaria que teria se iniciado com um “fortíssimo”, expressão utilizada no meio musical erudito para avisar ao intérprete que ele deve tocar as notas com uma expressão dinâmica muito forte. Já, a expressão *capo* é utilizada para dizer que é o final da música ou obra musical. Kalixto brinca que tal sinfonia teria sido interpretada por instrumentos não apenas “tocantes”, mas “varantes e contundentes”. Para reforçar o texto, a diplomacia argentina é retratada como uma senhora corpulenta que porta uma espécie de vara nas mãos. Tal imagem nos remete à truculência da diplomacia argentina neste episódio, que é reforçada com a imagem da mulher pisando em uma área explosiva e detonando uma dinamite. Ao lado, o pote de vaselina sugere as peripécias do barão na área diplomática, assim como suas estratégias para se sair bem de situações embaraçosas.

V.4.2. As Representações carnavalescas do Governo de Nilo Peçanha

O governo de Nilo Peçanha também será alvo dos traços satíricos dos caricaturistas. O carro *Chave Cidadão*, do préstito carnavalesco de 1910 refere-se aos “últimos sucessos do Conselho Municipal”. O texto continua, “Os dois Conselhos fazem questão da chave do edifício e ambos perguntam:

Qu’ é dela a chave
Que eu te dei para guardá?”

⁶⁸⁸ Kalixto, “O Préstito de Fon-Fon!” (detalhe), Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912

E a resposta é dada ao mesmo tempo “pelo Sr. Presidente da República, Ministro do Interior, Prefeito e Major Alferes Costa:

Está no fundo do baú
Quem quisé vá lá buscá”.⁶⁸⁹

A charge representa a disputa para as eleições presidenciais no Estado do Rio de Janeiro.

Durante todo o processo, da preparação à conclusão do pleito, haveriam incidentes e disputas. Na verdade, por trás de tudo estava a briga entre o nilismo (Nilo Peçanha, então Presidente da República) e backerismo (Alfredo Augusto Guimarães Backer, Presidente do Estado do Rio de Janeiro).

A rivalidade provinha de algum tempo, quando em 1906, logo que Nilo se tornou vice-presidente, o Dr. Alfred Backer se uniu com Hermogênio Pereira da Silva, então Presidente da Câmara Municipal de Petrópolis. Em telegramas de 16 de setembro de 1907, Hermogênio, Sá Earp e outros vereadores petropolitanos, entre eles, Horácio Magalhães Gomes, José Henrique Thyne Land, José Magalhães Bessa, Otto Hees, Francisco Limongi, Felipe Faulhaber e Aristides Werneck, empenharam sua solidariedade ao Presidente do

⁶⁸⁹ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1910

⁶⁹⁰ “O Préstito de Fon-Fon!” (detalhe), Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1910

Estado. Foi aí que o então Vice-Presidente da República rompe com o Presidente do Estado do Rio de Janeiro.

Quando Nilo Peçanha assume a presidência, com a morte de Afonso Pena, Backer considerou que seria deposto de seu cargo, devido à rivalidade política que ambos nutriam um pelo outro. No entanto, o que Nilo fez foi acabar com seu prestígio e retirar-lhe todo o apoio.

No fim de 1909, o quadro político nacional e fluminense apresentava enormes mudanças. Muitos daqueles que haviam se solidarizado um ano e meio antes e até depois com Alfredo Backer, haviam se bandeado para o ciclo de correligionários de Nilo Peçanha, então repimpado no Catete.⁶⁹¹

A *Tribuna de Petrópolis*, em suas edições de 15, 16 e principalmente 18 de dezembro de 1909, convoca os eleitores:

O povo fluminense é chamado amanhã às urnas para escolher os seus mandatários na Assembléia Legislativa, nas câmaras municipais e nos juizados de paz, durante o período de 1910 a 1912. O pleito que se vai ferir é, como todos sabem, um pleito de honra. De um lado, se encontram aqueles que prestigiam a política do ilustre Presidente da República; de outro lado vêm-se os que acompanham o Presidente do Estado. Não pode haver, pois, dubiedades: ou se é por um ou por outro. Querer encobrir a situação é mentir ao generoso povo fluminense, cuja abnegação e civismo tem demonstrado nos momentos tormentosos de sua vida política.⁶⁹²

É exatamente a este clima que o préstito da *Fon- Fon!* refere-se. Tais disputas estavam indubitavelmente atreladas às que ocorreriam no plano estadual em julho de 1910. Para a Presidência do Estado estava do lado backerista, Edwiges de Queiroz em oposição ao candidato nilista, Francisco **Chaves** [grifo nosso] de Oliveira Botelho (daí a referência à chave da charge da *Fon-Fon!*). Além do apoio do Presidente da República, Francisco Chaves Botelho contava também com a do grande cacique político, Pinheiro Machado.

Em reunião dos líderes do Partido Republicano Fluminense na noite de 29 de março de 1910, foram sufragados por unanimidade os nomes de Oliveira Botelho para Presidente do Estado, e dos Drs. Antonio Ribeiro Velho de Avellar e João Guimarães e do Coronel

⁶⁹¹ VASCONCELLOS, Francisco de. “Edwiges De Queiroz Oitenta Anos Depois” *Tribuna de Petrópolis*, 15/07/2001. Disponível em: <http://www.ihp.org.br/docs/fjrv20010715t.htm> Acessado em 20 de junho de 2007.

⁶⁹² Idem

Alfredo Lopes Martins para vice-presidentes. Também se pronunciou a favor da candidatura de Botelho o presidente recém-eleito Mal. Hermes da Fonseca.

No entanto, a história tem continuidade após este carnaval. Em 10 de abril de 1910, na Câmara Municipal, em Niterói, a vitória das eleições pelo grupo backerista foi anunciada, lançando seu candidato, o Dr. Edwiges de Queiroz, à Presidência do Estado.

Neste momento, Mal. Hermes se sente “sinucado”, pois meses antes visitara o candidato backerista no hospital e já tinha dado seu apoio a Botelho.

Durante o mês de maio, a imprensa fluminense e carioca alinhada ao nilismo encarregou-se de fomentar o terror no Estado do Rio, imputando ao backerismo as eventuais diatribes ocorridas em Niterói, Teresópolis, Valença e outros municípios. Preparava-se assim, o clima para a intervenção, com o objetivo de Nilo Peçanha reconquistar seu prestígio e posição no Estado. Até que no domingo, 5 de junho de 1910, ocorreu em Macaé talvez o fato mais grave dessa campanha presidencial:

Noticiavam os diários, notadamente os da Capital Federal, que durante uma passeata pelas ruas do centro macaense, em que os partidários de Oliveira Botelho gritavam vivas a este, a Nilo e ao Marechal Hermes, de um prédio, onde se encontrava o Dr. Edwiges de Queiroz, reunido com seus correligionários, partiram tiros que feriram várias pessoas, causando natural pânico na população local.⁶⁹³

Falava-se em fraude eleitoral por parte das hostes backeristas, enquanto se sentia de forma velada a intervenção federal.

Afonso Arinos de Melo Franco, no seu “Um Estadista da República”, Vol. II, do nº 85-A da Coleção Documentos Brasileiros, assinala às págs. 632 e seguintes:

No último semestre de 1909, com poucos meses de governo para ele próprio e para Backer, todo o interesse de Nilo Peçanha e de seu antagonista se concentrava na feitura da Assembléia Legislativa Estadual, porque à maioria desta competia reconhecer um dos dois candidatos à Presidência do Estado; Oliveira Botelho, candidato de Nilo e Edwiges de Queiroz, candidato de Backer. A sobrevivência de Nilo na política do Estado dependia dessa eleição.⁶⁹⁴

Quando os trabalhos legislativos se abriram em agosto, a Assembléia se dividiu com relação à apuração dos votos. Surgiu então a chamada duplicata de assembléias, fato

⁶⁹³ Idem

⁶⁹⁴ Apud, Francisco Vasconcellos, op., cit..

muito comum tanto no estado quanto no município. Em face desse clima, Nilo Peçanha, Presidente da República e interessado direto no caso fluminense, solicitou do Congresso permissão para intervir oficialmente no Estado. Formaram então uma assembléia para verificar os poderes do Presidente e dos Vices do Estado. Integravam esse grupo de trabalho os deputados Alves Costa, Galdino Filho, Buarque Nazareth, Otávio Veiga, Froes da Cruz, Álvaro Rocha, Otávio Ascoli, Everardo Backheuser e Ramiro Braga.

Ao final destes trabalhos, em setembro, a mesma assembléia proclamou a vitória do Dr. Francisco Chaves de Oliveira Botelho. Enquanto a outra, presidida por Paulino de Souza Júnior, divulgou a vitória do Dr. Edwiges de Queiroz Vieira. Ainda em novembro, o assunto ainda não havia sido resolvido. Desta forma, o impasse foi transferido para o governo de Hermes da Fonseca.

Com o clima de insurreição provocado pela Revolta da Chibata e a decretação do estado de sítio no Rio de Janeiro e em Niterói, os nilistas aproveitam para garantir a posse de Oliveira Botelho. Em 31 de dezembro de 1910, na data marcada para a transmissão do cargo de Presidente do Estado do Rio de Janeiro, somente o Dr. Botelho compareceu. Tal fato, depois foi justificado pelos advogados do Dr. Edwiges, alegando que não havia segurança suficiente para o empossamento. Apesar das argumentações, foi declarada oficialmente a posse como Presidente do Estado do Rio de Janeiro o candidato de Nilo Peçanha. A charge se refere às disputas pelo cargo que antecederam este desfecho.

Este clima de divisão de forças políticas pode ser visto também nas duas charges abaixo. Na primeira, Nilo Peçanha e seus seguidores são retratados em um grande cordão. O então Presidente da República empunha o estandarte dos “Filhos da Lenha” :

Na outra página, temos a ilustração do cordão liderado por Hermes da Fonseca, que carrega com uma espada a bandeira dos “Filhos do Aço”, seguido pelo senador Pinheiro Machado. É interessante notar que nas duas ilustrações a chaleira faz parte da indumentária dos políticos, mostrando que o simbolismo dado a ela já teria ultrapassado sua vinculação ao político gaúcho e se estenderia a todos os políticos que se utilizavam do “puxa saquismo” para se dar bem.

⁶⁹⁵ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1910

⁶⁹⁶ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1910

Mas, quanto a ser alvo de caricaturas satíricas a respeito de seu governo, nenhum dos presidentes da primeira República foi tão alvejado como o presidente Hermes da Fonseca.

V.4.3. As Representações Carnavalescas do Governo de Hermes da Fonseca

Durante a República Velha, segundo Herman Lima, Hermes da Fonseca teria sido um dos políticos que mais foi alvo dos traços dos caricaturistas do período. Também foram muitas as ilustrações que o retrataram de forma carnavalizada. A charge abaixo denota a visão que muitos tinham a respeito de seu governo e do “caos” político que nele teria se instaurado, ao fazer uma comparação entre o governo de Hermes da Fonseca e o de Momo. O fato de o rei da folia ser desenhado com uma estatura muito superior a do marechal, já demonstra a sua pequenez diante do rei do desgoverno. As críticas ao seu governo (ou desgoverno) são muitas no período e são comuns referências a sua política e à carnavalização de seus atos. J. Falcão, um articulista da revista *Careta*, neste mesmo ano, em 1914 chega a dizer em um artigo, o qual corrobora esta caricatura, que não havia nada de mais carnavalesco que o governo chefiado pelo Mal. Hermes fantasiado de presidente da nação. O articulista insinua, ainda, que o prêmio do concurso carnavalesco deveria ser concedido ao estadista.

Face a face

MARECHAL — Quem é você ?
O RECEM-VINDO — O quê!... Não me conhece!? . Eu sou Momo,
o popular Chefe de Estado do Império dos Guizos.
MARECHAL — Que coincidência! . Eu também sou Chefe de Estado !

697

MARECHAL- Quem é você?

O RECEM-VINDO- O quê!...Não me conhece!? Eu sou Momo, o popular Chefe de Estado do Império dos Guizos.

MARECHAL- Que coincidência! – Eu também sou Chefe de Estado!

⁶⁹⁷ Careta, Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1914

Em 1911, quando o uso de saia *entravée* se tornou um grande modismo no Rio de Janeiro, tal moda serviu como inspiração para J. Carlos elaborar uma caricatura em seu “carnaval Político”. Tal modismo se tornou referência quando se falava em maneiras de dificultar ou obstruir o caminhar de uma pessoa e por isso foi utilizado pelo desenhista para satirizar as atitudes de Pinheiro Machado com relação ao governo Hermes da Fonseca. A charge mostra um Hermes sorridente, quase alienado, com trajes femininos, e Pinheiro Machado de joelhos, numa posição de alfaiate ou costureiro, como quem está arrumando a saia do vestido. Este termina sua tarefa com um olhar maldoso, amarrando com uma corda as vestes femininas de Hermes, de modo a dar-lhes a forma de *entravée*. Dessa maneira, sugere-se, também, que algumas medidas tomadas por este senador atrapalhavam os passos do Marechal, o qual estaria “atado” ao senador.

CARNAVAL POLITICO

○ "Entravé"

698

⁶⁹⁸ Careta, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1911

Um episódio muito citado e retratado no governo de Hermes da Fonseca foi a eclosão, logo no início de seu mandato, da famosa revolta de marinheiros. Neste *Carro Alegórico e Cândido*, Kalixto faz referência à Revolta da Chibata e a seu líder. Aqui, João Cândido é desenhado como um anjo, sentado como se fosse um trono, sobre os principais encouraçados que o Brasil então possuía: *Minas Gerais* e *São Paulo*, ambos apoiados em inúmeros sacos que parecem balas de confeitados. O articulista brinca em sua apresentação do carro perguntando se seria necessário inserir símbolos que representassem São João, fazendo uma relação do santo com o fogo.

⁶⁹⁹ “O Préstito de Fon-Fon!” (detalhe), Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1911

Tal imagem provavelmente reflete o que a imprensa, jornalistas e outros observadores sentiam: “pânico e fascínio”. O primeiro sentimento, o de pânico, foi acionado por conta da imagem que a população da capital federal teve dos dois maiores navios de guerra que o Brasil de então possuía, dominados pelos marinheiros que faziam manobras militares e ameaçavam bombardear a cidade. Carvalho dá-nos uma idéia destes episódios descrevendo estas cenas, e a imagem apavorante que a imagem ameaçadora das torres giratórias das embarcações que contavam no total com 84 canhões, dentre eles, 24 que possuíam “assustadoras bocas de 305 mm”, apontados para a cidade. A estes dois possantes encouraçados juntavam-se o *Bahia*, com 16 canhões e o *Deodoro*.

Durante toda a revolta, até o dia da rendição, 26 de novembro, o perigo de tal bombardeio pairou no ar e nas águas, mantendo a população em suspense a cada manobra e a cada tiro dos navios. Em certos momentos, o pânico levou milhares de bravos cidadãos cariocas, sobretudo moradores da orla marítima entre a Praça 15 de Novembro e Botafogo, a fugirem, os pobres para o subúrbios, os ricos para Petrópolis.⁷⁰⁰

O fascínio ficava por conta das manobras e do espetáculo que produziam as evoluções destas grandes belonaves. O jovem Gilberto Amado, “recém-chegado ao Rio, manifestou admiração pela ‘perícia magistral’ dos rebeldes e disse de João Cândido que, no comando dos navios, ‘fazia parnasianismo de manobra’. João Cândido bordava as águas da baía com o lento e majestoso evoluir dos encouraçados”.⁷⁰¹ Tal admiração fez a imprensa promovê-lo a almirante, como ocorreu na *Fon-Fon!*, transformando-o em anjo ou “santo” pelos traços de Kalixto.

Em outro carro intitulado *Cobras que Produzem Insolações*, o autor refere-se a outra rebelião de marinheiros que eclode na Ilha das Cobras. Sem o perigo de bombardearem a população da capital federal, pois os encouraçados estavam em poder das autoridades do governo, os revoltosos ficam sem ter como fazer a negociação do novo conflito e o governo bombardeia a ilha causando a morte de centenas de revoltosos.

O Congresso, alarmado com a reincidência da insurreição, aprova o estado de sítio, que anula todas as garantias dadas anteriormente aos revoltosos. Desta forma, amparadas pela suspensão de parte das garantias constitucionais, as forças policiais foram às ruas fazendo uma operação de varredura, na qual prenderam indiscriminadamente marinheiros e

⁷⁰⁰ Carvalho, J.M. Op., cit., p. 68-9

⁷⁰¹ Idem, p. 69

civis, criminosos ou não. Muitos dos marinheiros presos estavam garantidos pela anistia concedida anteriormente, entre eles o chefe da revolta, João Cândido.

Como punição, alguns foram levados para a Amazônia e entregues à Comissão Rondon para trabalhos forçados. Outros foram abandonados na floresta. E por fim, ficaram os prisioneiros que foram encerrados num presídio na Ilha das Cobras. Destes, apenas dois sobreviveram; um deles, era o próprio João Cândido, que viveu tempo suficiente para recontar toda a história.

Tal imagem possui também a mesma crítica que a *Careta* irá fazer com relação à forma como muitos destes revoltosos foram mortos. Segundo Carvalho, foi nesta ilha que ocorreu um dos episódios mais cruéis da História da Marinha.

Os 18 presos foram jogados em uma cela recém-lavada com água e cal. A cela ficava em um túnel subterrâneo do qual era separada por um portão de ferro. Fechava-a ainda grossa porta de madeira dotada de

⁷⁰² "O Préstito de Fon-Fon!" (detalhe), Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1911

minúsculo respiradouro. O comandante do Batalhão Naval, capitão-de-fragata Marques da Rocha, por razões até hoje não esclarecidas, levou consigo as chaves da cela e foi passar a noite de Natal no Clube Naval, embora residisse na ilha.

A falta de ventilação, a poeira da cal, o calor, a sede começaram a sufocar os presos, cujos gritos chamaram a atenção da guarda na madrugada do Natal. Por falta das chaves, o carcereiro não podia entrar na cela. Tentaram chamar Marques da Rocha no Clube Naval. Ou porque não o localizaram, ou porque não quis atender ao chamado, Marques da Rocha só chegou à ilha às oito horas da manhã. Ao serem abertos os portões da solitária, só dois presos sobreviviam, João Cândido e o soldado naval João Avelino. O Natal dos outros fora paixão e morte.

Entre covarde e cínico, o médico da marinha diagnosticou a causa da morte como sendo insolação!⁷⁰³

O laudo médico, afirmando que os marinheiros haviam morrido de insolação, como vimos acima, já tinha inspirado Kalixto. Tal fato também estimulou os traços de J. Carlos que retrata com ironia, em seu desenho, todos os marinheiros empilhados dentro de uma pequena taça, aludindo à forma como foram aprisionados e encontrados mortos. O autor através do texto refere-se à “insolação”, causa sugerida pelo médico para o óbito de 16 dos 18 presos um dia após serem aprisionados, através das palavras “insula sã”, satirizando e evidenciando o que a população verbalizava e suspeitava nas ruas. Não por acaso, pois Marques da Rocha, o médico que deu o laudo, foi rapidamente absolvido pelo conselho de guerra, promovido e ainda teve a honra de desfrutar de um jantar com o Presidente da República.

⁷⁰³ CARVALHO, J.M. “Os Bordados de João Cândido”. IN: *Hist. cienc. saude-Manguinhos*, July/Oct. 1995, vol.2, no.2, p.68-84. ISSN 0104-5970. p. 73-4

Eduardo das Neves, também não deixa de cantar esta insurreição, o que denota a popularidade do tema, num lundu intitulado *Os Reclamantes*, gravado provavelmente entre 1911 e 1912 pela Odeon:

Neste Rio de Janeiro
Deu-se grande confusão

⁷⁰⁴ Careta, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1911

Soldado marinheiro
Fez uma revolução
Eram os chefes reclamantes
Da maruja amotinada
Porém o grito incessante
Era a Marinha revoltada
Houve grande correria
Todo o povo no receio
Por toda parte dizia
Vai haver um bombardeio

Durante aqueles três dias
De tristeza e amargor
Viu-se tudo em correria
Só dominava o terror
O comércio fecha a porta
Quando vê o caso sério
Ficando a cidade morta
Parecia um cemitério
E soldado e armamento
Nosso Rio de bloqueio
Só à espera do momento
Do falado bombardeio

Cão com sorte não ladra
Do desgosto não espanta
Tive que aturar a sogra
Num ataque de “demência”
No chão atirou um cinzeiro
A tomar agudos ais
Vou morrer no bombardeio
Do encouraçado Minas Gerais
Com os raios, ouvi da sogra
Com essa revolução
Imaginem uma sogra
Com receio de canhão

João Cândido de fama
Marujo de opinião
Mandou um radiograma
Para o chefe da Nação
E o nosso presidente
Ganhou logo simpatia
Um decreto baixa urgente
Concedendo anistia
Tudo volta a seus lugares
Já ninguém mais tem receio
Muito embora
Já não haja bombardeio

Tudo foi e acabou-se

Não há nada mais a temer
A revolta já findou-se
Vamos todos
Viva o povo, viva a Pátria
Do auriverde pendão
Viva os chefes de Armada
Viva o chefe da Nação⁷⁰⁵

Utilizando-se da imagem bem humorada da sogra que estava com receio de morrer no transcorrer do bombardeio, Eduardo das Neves mostra o sentimento de pânico então reinante entre a população carioca.

Outro fato político muito comentado e que serviria de tema para as caricaturas carnavalescas foram as questões políticas relacionadas às oligarquias. Pouco antes da posse do marechal, Pinheiro Machado lança as bases para a construção de um novo partido, o PRC (Partido Republicano Conservador), buscando com isso organizar “uma agremiação política de âmbito nacional, reunindo as correntes que haviam apoiado o Marechal”.⁷⁰⁶ Apesar de o presidente ser oficialmente Quintino Bocaiúva, o verdadeiro chefe deste partido era Pinheiro Machado, que pretendia com ele controlar o jogo político nacional, já que os outros partidos eram de caráter regional. No entanto, parece que Hermes tinha outros planos, pois ao lançar a “política de salvação nacional”, o governo passa a se apoiar em uma base dupla e contraditória: de um lado o exército com sua ação moralizadora, e de outro os setores oligárquicos aliados de Pinheiro Machado.

O exército naquele momento era dividido em duas facções: um grupo propunha o saneamento da vida pública enquanto a outra corrente não queria se envolver com a política. Dentre estes últimos estavam os que ficaram conhecidos como “Jovens Turcos”, os quais após um treinamento na Alemanha fundaram um grupo coeso em torno da revista *Defesa Nacional*, publicada a partir de 1913.

Quanto ao poder oligárquico nos estados, estes eram em geral representados pelos partidos republicanos regionais. Em São Paulo e Minas Gerais, a “oligarquia exercia seu domínio através das Comissões Políticas do Partido Republicano, que, por sua vez, refletiam o mandonismo dos chefes locais”.

⁷⁰⁵ Os reclamantes, lundu de Eduardo das Neves. Gravadora Odeon, álbum no. 120037, gravação entre 1912-1915. Acervo Humberto Franceschi . IMS

⁷⁰⁶ Nosso Século. 1910-1930 (v. 1). SP; Abril Cultural, 1985p. 23

Em Minas, a Zona da Mata era controlada pelo senador Carlos Vaz de Melo e, mais tarde, por seu genro Artur Bernardes. Ouro Fino era território dos Bueno Brandão, enquanto Barbacena “pertencia” aos Bias Fortes. O Partido Republicano Mineiro (PRM) era um colegiado de *coronéis*, da mesma forma que o PRP.⁷⁰⁷

Nos estados do Norte e Nordeste, com menos influência política, as oligarquias confundiam-se “com uma ou duas famílias de grandes fazendeiros e comerciantes”.

O Ceará era feudo dos Acciolly; o Pará, domínio dos Chermont e dos Lemos; os Malta reinavam sobre Alagoas, [...] A Bahia representava uma espécie de Estado intermediário entre os extremos. No vale do São Francisco e em Lavras Diamantinas, reinavam os coronéis Horácio de Matos (Chapada Velha) e Franklin Lins de Albuquerque (Pilão Arcado), além de outros. Entre eles havia constantes guerras, mas era Salvador e o Recôncavo que dominavam a política estadual [...].⁷⁰⁸

Nestas disputas políticas, surgiriam dois partidos em oposição ao Partido Republicano da Bahia: o PRD (Partido Republicano Democrático), liderado por J.J. Seabra, ministro da Viação de Hermes da Fonseca, e o PRC (Partido Republicano Conservador), chefiado por Luís Viana, ex-governador e amigo de Pinheiro Machado. É na busca da quebra deste monopólio regional que os militares “hermistas” lançam a “política de salvação”, utilizando para isso a intervenção nos Estados. Assim, com a retirada do poder dos políticos que dominavam há anos a política nestes estados eram colocados em seus lugares, militares e políticos fiéis ao Mal. Hermes.

Tal cenário político inspiraria o desenhista Tom a ilustrar o décimo carro do carnaval político da *Careta* utilizando a imagem do senador gaúcho, extremamente irritado com as letras das iniciais de seu recém- formado partido, todas enroscadas e embaralhadas, como os seus planos de então.

⁷⁰⁷ Idem., p. 24

⁷⁰⁸ Idem., p. 24

O nono carro do préstito carnavalesco de *Fon-Fon!* é apresentado como quebrado e também se refere ao P.R.C., brincando com as iniciais do Partido Republicano Conservador, as quais passariam a significar para o ilustrador, e provavelmente para a população em geral: O “Pode Retirar-se Cavalheiro”. A quebra do monopólio regional das oligarquias, como vimos, visava retirar do poder antigos políticos e inserir em seus lugares governos militares, enfraquecendo momentaneamente Pinheiro Machado.

A charge mostra a “degola” sofrida pelo P.R.C. em inúmeros estados do Brasil.

A luta contra as oligarquias promovida pelo governo do Mal. Hermes inspirou inúmeras caricaturas. O cogumelo se tornaria o símbolo desta luta. Na charge abaixo, retirando vários cogumelos pequenos com uma enxada, Hermes aparece embaixo de um enorme cogumelo. Tal desenho satirizava o fato de que ele somente enveredava tal campanha ou esta era bem sucedida contra os estados de menor importância, pois sua

⁷⁰⁹ “Carnaval Político” (detalhe), Careta, Rio de Janeiro, 06 de abril de 1912

⁷¹⁰ “O Préstito de Fon-Fon!” (detalhe), Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912

política das “Salvações Nacionais” não haviam eliminado as grandes oligarquias no país, como por exemplo, a de São Paulo e Minas Gerais.

Este seria o caso do insucesso da primeira destas tentativas, que ocorreu com relação a São Paulo. No entanto, o governador paulista Albuquerque Lins, com a mobilização da Força Pública e da Missão Militar Francesa, juntamente com os Batalhões Patrióticos organizados pelo P.R.P., conseguiu evitar a intervenção no estado. Não por acaso, o oitavo carro do préstito carnavalesco organizado pela *Careta*, em abril de 1912, mostra o apóstolo São Paulo representado de forma bonachona e sorridente, por conta de sua vitória, carregando em uma das mãos o presidente Hermes da Fonseca, como um troféu. O carro é intitulado como “os milagres de S. Paulo”.

⁷¹¹ “Carnaval Político” (detalhe), *Careta*, Rio de Janeiro, 06 de abril de 1912

712

Em 1912, *Fon-Fon!* apresenta novamente seu préstito carnavalesco, anunciando-o como “feérico, luxuoso, luxureante”, acompanhado de versos explicativos sobre o tema da ilustração, a “política das salvaçãoes” do Mal. Hermes da Fonseca:

Sai Pernambuco
Sai Ceará
Sai tu Bahia
Que eu vou passá⁷¹³

Em Pernambuco, neste mesmo ano, ocorreram choques armados. O movimento teve início com a disputa eleitoral entre o General Dantas Barreto (que tinha o apoio do exército), ministro da Guerra do governo de Hermes da Fonseca, e Rosa e Silva (que tinha o apoio de forças políticas que dominavam o cenário local e nacional, como o P.R.C.), que permanecia no poder há anos. Passam então a ocorrer embates nas ruas travados entre “rosistas” e “dantistas”. Em outubro de 1911 ocorre um confronto sangrento entre populares e a cavalaria do exército vindo a falecer o Capitão José de Lemos. Com sua morte, comícios e passeatas foram suspensos.

Após as eleições, é divulgada a vitória de Rosa e Silva, o que não convence aos partidários de Dantas Barreto, que iniciam uma série de incidentes violentos, gerando a paralisação de bondes, o fechamento de cinemas e casas comerciais. O medo passa a fazer parte do cotidiano dos moradores da capital pernambucana. Em novembro ocorre uma série de tiroteios cujos alvos estavam intrinsecamente ligados a Rosa e Silva. O primeiro a ser

⁷¹² “Carnaval Político” (detalhe), Careta, Rio de Janeiro, 06 de abril de 1912

⁷¹³ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912

alvejado é a redação do Diário de Pernambuco, de propriedade de Rosa e Silva. Posteriormente, talvez o mais sério deles, o Palácio do Governo é atacado e por pouco um dos tiros não acerta Estácio Coimbra, governador de Pernambuco, leal a Rosa e Silva. A situação caótica só é controlada quando o governador solicita uma intervenção federal na capital do Estado.

O Congresso convocado reconhece como candidato eleito o General Dantas Barreto, pondo fim ao rosismo. A subida ao poder do general foi saudada com os seguintes versos cantados pela população:

“o pau rolou, caiu
Rosa murchou, Dantas subiu”.⁷¹⁴

Outra canção que se tornou famosa pelo Brasil afora, segundo Alencar, foi a marcha *Vassourinha*, cujo título referia-se ao objeto-símbolo da campanha eleitoral do General Dantas Barreto, e que no Recife era cantada pelos adversários de Rosa e Silva:

Rosa e Silva há vinte anos
Que nos traz acorrentados
General Dantas Barreto
Vem salvar o nosso Estado

Pernambuco oligarquia
Rosa e Silva sustentava
General Dantas Barreto
Prometeu que libertava

Salvai, salvai
Querido general
O nosso Estado
Das mãos de um traidor
Vem libertar
Um povo escravizado
Vem semear
A paz, a luz, o amor
A paz, a paz
A paz, a luz, o amor.⁷¹⁵

⁷¹⁴ VAINSENCER, Semira Adler . Rosa e Silva. Disponível em:
<http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=316&textCode=1973&date=currentDate> Acessado em 21 de junho de 2007

⁷¹⁵ ALENCAR, op., cit., p.107

Outra forma de satirizar a saída destes políticos foi parodiar o famoso poema de Raimundo Correia, *As Pombas*.

Vai-se a primeira pomba despertada...
Vai-se outra mais... mais outra... enfim dezenas
De pombas vão-se dos pombais, apenas
Raia sanguínea e fresca a madrugada...
E à tarde, quando a rígida nortada
Sopra, aos pombais de novo elas, serenas,
Ruflando as asas, sacudindo as penas,
Voltam todas em bando e em revoada...
Também dos corações onde abotoam,
Os sonhos, um por um, céleres voam,
Como voam as pombas dos pombais;
No azul da adolescência as asas soltam,
Fogem... Mas aos pombais as pombas voltam,
E eles aos corações não voltam mais...⁷¹⁶

O caricaturista Tom ilustra a saída dos políticos, que estavam no poder, no momento das intervenções militares nos estados, com a imagem de “pombas despertadas”. Referindo-se à primeira “pomba despertada”, que sai do pombal, o autor desenha a caricatura de Rosa e Silva:

A seguir viria a intervenção no Ceará, onde o governador também seria deposto em janeiro de 1912. Tom se refere a Antônio Pinto Nogueira Accioly e a sua saída do governo como sendo a “segunda pomba despertada”:

⁷¹⁶ CORREIA, Raimundo. “As Pombas”. *Sinfonias*. Livraria Editora de Faro & Lino - Rio de Janeiro, 1883, e apud LEÃO, Múcio(org) *Poesias completas*, organização, prefácio e notas de Múcio Leão, Ed. Nacional - São Paulo, 1948, p.38. (Itaú Cultural - Panorama Poesia e Crônica).

⁷¹⁷ “Carnaval Político” (detalhe), Careta, Rio de Janeiro, 06 de abril de 1912

718

As canções também não tardariam a aparecer, algumas enaltecendo estas intervenções, assim como estes versos que eram cantados para Rosa e Silva, e adaptados, mais tarde, para a realidade do Ceará:

Acioli há 20 anos
Que nos traz acorrendados
Coronel Franco Rabelo
Vem salvar o nosso Estado

Salvai, Salvai
Querido Coronel [...] ⁷¹⁹

Outra canção, esta de autoria de Eduardo das Neves, intitulada *Pai de Toda Gente*, também se refere à grande concentração de poder nas mãos das oligarquias estaduais. Neste cateretê, o “pai de toda a gente”, narra a história de Antonio Pinto de Nogueira Acioly, que se manteve à frente do governo cearense de 1878 a 1912.

Vem comigo, mulata,
Mulata, meu bem, embarca.
Vem comigo, mulata,
Mulata, meu bem, embarca.
Vamos lá pro Ceará
Vamos ver os oligarcas
Vamos lá pro Ceará
Vamos ver os oligarcas

⁷¹⁸ “Carnaval Político”(detalhe), Careta, Rio de Janeiro, 06 de abril de 1912

⁷¹⁹ Idem, p. 107

Vem, vem, vem
Minha gente, meu bem, embarque
Vem, vem, vem
Minha gente, meu bem, embarque
Vamos ver o grande homem
Que tem grande cavanhaque

Que cavanhaque sedoso
Que cavanhaque decente
Que cavanhaque sedoso
Que cavanhaque decente
Ele é o presidente
E é pai de muita gente
Ele é o presidente
E é pai de muita gente

É um caboclo ilibado
É um caboclo cutuba
É um caboclo ilibado
É um caboclo cutuba
Ele vem a capitá federá
Dentro de um comandatuba
Ele vem a capitá federá
Dentro de um comandatuba

Oia só, mulher, queridinho,
O Acioly é pai de toda gente
Seu Brigído não tem ninguém
A vida se faz com amor
Assim dizia, meu bem

Meu Deus que homem valente
Que sabe executar (?)
Meu Deus que homem valente
Que sabe executar (?)

É um grande presidente
Mas também que filharada
É um grande presidente
Mas também que filharada

Se ele fosse sustentar
Em filharada o povão
Garanto que não ganhava
Um par de atenção (?)

(Fala)
Não dava com um fogão pra aquilo tudo, meu Deus,
O Ceará é grande, é uma filharada, é sobrinho, é parente, é tio, é avó⁷²⁰

⁷²⁰ O pai de toda a gente. Cateretê de Eduardo das Neves, interpretado por ele e gravado pela Odeon, no. do álbum 108761, 1912.

Com o aumento do poder das oligarquias estaduais, após a implementação da “política dos governadores”, Acioly, assim como chefes políticos de outros estados, nomeou amigos e parentes. Eduardo satiriza a situação: “É um grande presidente/ Mas também que filharada”, o Acioly é “pai de toda gente” e, por isso, emprega tantos parentes em postos estratégicos nos três poderes. Enquanto isso, o “seu Brígido não tem ninguém”, ou seja, o Zé-povinho, o que não teve a fortuna de nascer entre os poderosos, deve acreditar que “a vida se faz com amor” e não com dinheiro e poder. Por isso, Dudu propõe, através do narrador da canção, que ele e sua mulata embarquem para o Ceará, afinal, se o Acioly “é pai de toda gente”, porque não deles também?

Na Bahia, as eleições eram entre J.J. Seabra, candidato apoiado pelo Exército, e o candidato do P.R.B, Aurélio Rodrigues Viana. No dia 10 de janeiro de 1912, “depois de choques entre populares e a polícia baiana, o Forte São Marcelo bombardeou Salvador, causando muitas mortes. Aurélio Viana, o governador, teve que renunciar. A 28 de janeiro houve eleições com um só candidato: J.J. Seabra, que tomou posse dois meses depois.”⁷²¹ Tal fato também acabou gestando inúmeras canções carnavalescas, segundo Alencar. E não apenas canções, pois como podemos averiguar a partir do desenho abaixo, Tom satiriza a suposta democracia das urnas, mostrando J.J. Seabra montado sobre um canhão onde lê-se em latim “A voz do povo é a voz de Deus”:

⁷²¹ Nosso Século, op., cit., p.27

⁷²² “Carnaval Político” (detalhe), Careta, Rio de Janeiro, 06 de abril de 1912

O caricaturista também aproveitou para se referir ironicamente à saída de Aurélio Viana, como sendo a “terceira pomba despertada”:

Fon-Fon! também comenta estes eventos políticos com o seu carro descrito como bombástico, intitulado *Encrenças*. Aqui o autor ilustra de forma crítica e bem humorada o início das intervenções militares nos estados com o intuito de acabar com o monopólio das oligarquias regionais:

A charge mostra uma mão, saindo do que parece ser um coco, atirando com um revólver. O texto que descreve o carro é para nós mais elucidativo do que as imagens, pois ao se referir ao “pernambucanamente falando o povo [conta?] um desaguizado à baiana com sobremesa de balas de estalo no costado dos outros”, comenta a respeito dos conflitos armados entre os militares e os representantes das oligarquias em Pernambuco e na Bahia, cujo resultado foi a intervenção federal, no caso de Pernambuco, e que resultou no início da

⁷²³ “Carnaval Político” (detalhe), Careta, Rio de Janeiro, 06 de abril de 1912

⁷²⁴ “O Préstimo de Fon-Fon!” (detalhe), Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912

Política de Salvação Nacional. Daí o texto se referia a este carro como “ de posição elevada. A sua intervenção no préstito é para reposição da nossa idéia que foi proibida pelo chefe do partido inteiro que já não canta claro..., em francês”.⁷²⁵

O chefe do partido inteiro é Pinheiro Machado, e o fato de ele não cantar em francês, acreditamos que se refira à Missão Militar Francesa em São Paulo, uma das forças responsáveis pelo insucesso de interferência do Exército neste estado.

Na prática, tal política acabou se tornando uma troca de setores oligárquicos e a “política das salvaçãoes” acabou se transformando em um campo onde Pinheiro Machado faria as suas manobras políticas. Por conta disso, as charges sempre se referiam a ele como sendo o verdadeiro governante do Brasil, enquanto a Hermes caberia a imagem de uma marionete, ou melhor, de um Momo “desenxabido” como vimos acima.

Hermes da Fonseca foi, por conta de todos estes eventos e associações políticas, o presidente mais satirizado durante a República Velha. Por ter ocorrido tantos eventos que tumultuaram a política, bem como sua vida pessoal durante o período em que esteve à frente da presidência, ele passaria a ter a fama de “pé-frio”. Os motivos eram muitos, a começar pela atitude intempestiva que ele teve ao saber que Afonso Pena havia indicado Davi Campista ao cargo de presidente da República. Não concordando com tal indicação, ele teria entrado de forma tempestuosa na sala do presidente, jogando sua espada sobre a mesa e pedindo demissão. Surpreendido com tal gesto, Afonso Pena passou mal e saiu do gabinete carregado pelo chefe da Casa Civil. Um mês depois ele morre. Em 1º. de outubro de 1910, Hermes viaja à Europa, atraca no Tejo com o encouraçado São Paulo e é recebido pelo rei Dom Manuel II de Portugal. Para retribuir a hospitalidade, resolve dar um banquete ao rei. Mal o rei agradeceu o convite, recebe a notícia que a monarquia estava sendo derrubada. O rei, em pânico, foge para Gibraltar. Logo em seguida à sua eleição, pouco antes de ele tomar posse, estoura a Revolta da Chibata. Sua primeira mulher, morre também neste período. O Brasil perde mais de um milhão de libras que teriam sido depositadas em um banco russo que faliu. Assim que findou seu governo, ele e sua nova esposa, Nair de Teffé, vão passear em uma fazenda em Correias. Ao sair do automóvel, onde passeava com umas amigas, Nair transferiu-se para a charrete onde estava o ex-presidente. Assim que se

⁷²⁵ Fon- Fon!, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912

sentou o cavalo disparou e o veículo foi cair num barranco. Sua esposa acabou quebrando o fêmur e a bacia neste acidente.

Tal “urucubaca” acabou inspirando uma polca que fez enorme sucesso no carnaval de 1915:

A minha sogra
Morreu em Caxambu
Com a tal urucubaca
Que lhe deu o seu Dudu.

Ai, Filomena,
Se eu fosse como tu
Tirava a urucubaca
Da careca (cabeça) do Dudu.

Dudu quando casou
Quase que levou a breca
Por causa da urucubaca
Que ele tinha na careca.

Ai, Filomena ...

Na careca do Dudu
Já trepou uma macaca
E por isso coitadinho
É que tem urucubaca

Ai, Filomena ...

Dudu tem uma casa
E com chave de ouro
Quem lhe deu foi o Conde
Com os cobres do Tesouro

Ai, Filomena ...

Se o Dudu sai a cavalo
O cavalo logo empaca
Só começa a andar
Ao ouvir o “corta-jaca”

Ai, Filomena ...

Dudu tem uma casa
Que nada lhe custou
Porque nesse "presente"
Foi o povo quem "marchou"

Ai, Filomena ...

Mas a Rainha
Cavou o seu também
Dizendo no Senado
Tão somente "muito bem"

Ai, Filomena ...

Eu me arrependo
De ter ido ao Caju
E não ter vaiado
A saída do Dudu”

Ai, Filomena ...

Fala: “Vocês estão falando, ele nem faz caso. Está comendo do bom e do melhor, hein!”⁷²⁶

A polca de J. Carvalho Bulhões, adaptação de *Uma Canção Italiana* muito parodiada aqui, foi composta para uma peça de teatro de revista com o mesmo nome e satirizava o governo Hermes da Fonseca (popularmente “Dudu”) e seu envolvimento, através de sua mulher, com uma musicalidade e representações culturais mais populares. Nair de Teffé era uma mulher de inúmeros talentos, amante do teatro e da música popular, e a primeira mulher caricaturista a colaborar para as revistas ilustradas. O *Corta Jaca*, citado na canção, refere-se à composição de Chiquinha Gonzaga, que teria dedicado esta música para Nair. Em um de seus saraus realizados no Palácio, onde figuravam artistas famosos do cancionero popular, como Catulo da Paixão Cearense, a esposa do então presidente tocou esta peça. Tal atitude e reunião teriam sido muito criticadas por parte da imprensa do período e por algumas personalidades políticas, como Rui Barbosa.

V.5. Carnavalizando a Guerra:

O carnaval de 1915 começa diferente dos outros. Ao menos na *Fon-Fon!* A notícia do editorial não é sobre a grande guerra que assolava o mundo, ou sobre o carnaval, e sim sobre a morte de Mário Pederneiras, redator-chefe da revista. Quatro anos antes, na mesma data, tinha falecido o outro mentor da publicação: Gonzaga Duque. A revista, após sua

⁷²⁶ Ai, Filomena , polca de J. Carvalho Bulhões , interpretada por Bahiano. Gravadora: Odeon , no. do álbum:120988 , 1915

morte, transforma-se. Suas páginas passam a ter mais fotografias e menos textos e caricaturas. As crônicas com tons de humor praticamente desaparecem. A única referência que se tem dos anos anteriores é a caricatura de Raul mostrando um carnaval triste, não por conta da guerra, mas pela crise que assolava o país. Ele mostra o carnaval como um féretro infinito. À frente, carregando o caixão, estão colômbina, arlequim e pierrô. Dois foliões fantasiados de velho e gato abrem o féretro que é acompanhado por inúmeros cordões e foliões entristecidos com o fato. Seu desenho mistura as emoções daquele carnaval relacionadas aos efeitos da crise e a morte do redator da revista, irmão do desenhista.

⁷²⁷ Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1915

As músicas deste Carnaval refletiam o que acontecia na política e o que era discutido nas ruas. A melodia de *Caboca de Caxangá* foi extremamente parodiada e adaptada de acordo com os vários fatos e as personalidades da política da época. Seus versos adaptados eram assim cantarolados pelas ruas do carnaval de 1915:

Mestre Pinheiro, seu Machado
tome tento
não te metas que o momento
não é mais de brincadeira
estamos sem prata, sem níquel
sem dinheiro
pode o povo brasileiro
virar pau de goiabeira
Vem cá, Pinheiro, vem cá
e deixa de resingá...⁷²⁸

O panorama na capital da república era conturbado. A eleição de Venceslau Brás marca o retorno da “política do café-com-leite”, mas não da estabilidade política. As eleições para o cargo de governador do Rio de Janeiro demonstraram isso. De um lado Feliciano Sodré, apoiado por Pinheiro Machado e Hermes da Fonseca e de outro Nilo Peçanha, ex-presidente e candidato das classes médias e urbanas. Ao vencer as eleições, Peçanha não pôde tomar posse de imediato porque o Legislativo Estadual, comandado pelo senador gaúcho, tentou empossar o candidato adversário. No último dia do ano de 1914, a multidão sai às ruas exigindo a posse de seu candidato. Até os soldados da Força Pública aderem ao movimento e passam a prender os oficiais do governo nos quartéis. Havia um clima tenso nas ruas, insuflado ainda mais pelas discussões de temas nacionalistas estimulados pelo início da Grande Guerra.

A guerra incitava inúmeras discussões, tais como a questão da nacionalidade, do serviço militar obrigatório, da preocupação com relação às mulheres e do retorno das mesmas aos lares após o conflito. Estas temáticas eram incentivadas porque os leitores se sentiam próximos ao conflito, afinal, o confronto mundial contava com um novo recurso: a guerra ilustrada. Navios em manobra de guerra, mulheres trabalhando em prol do conflito, soldados acampados esperando o próximo confronto, tudo isso passa a ser divulgado nas revistas ilustradas e também nas salas de cinema.

⁷²⁸ Alencar, op., cit., p. 110-1

Enquanto *Fon-Fon!* muda sua linha editorial, fruto também da mudança de direção da revista, a *Careta* mantém o seu tom humorístico. Na capa da edição de Carnaval, J. Carlos satiriza a neutralidade brasileira através da representação de Momo que, em meio a uma batalha naval, rodeado de submarinos, equilibrando-se sobre um enorme bumbo e rindo, afirma: “eu cá não ligo à batalhas de... lança pro fundo!” O autor se utiliza de trocadilhos para conseguir o efeito humorístico, comparando as batalhas travadas na guerra às batalhas de lança-perfume. As primeiras, como não poderia ser diferente, não eram do interesse do rei da folia.

Em 1917, a história do Carnaval é marcada pelo grande sucesso do samba *Pelo Telefone*, de Donga e Peru dos Pés Frios, repórter carnavalesco, fazendo com que uma nova

⁷²⁹ Careta, 17 de fevereiro de 1917

fase se iniciasse na folia e na história do samba no Brasil.⁷³⁰ As discussões nacionalistas, impulsionadas pela Grande Guerra, associadas ao novo modo de vida, mais dinâmico e pulsional, passam a definir alguns estilos de música e de ritmos que passariam a dar a tônica à folia. O samba seria, a partir daí, cada vez mais definido como sendo o estilo de canção essencialmente carnavalesca. Isto fica evidente quando analisamos os vários ritmos que até então existiam no carnaval, tais como: o tango brasileiro, a valsa, o maxixe, a polca, o xote, os quais vão cedendo espaço para as marchinhas e para o samba. Não por acaso, Edgar de Alencar passa a enumerar a quantidade de composições carnavalescas somente a partir de 1919, ano em que assinala que a festa teve em torno de 30 composições. Estes números tenderão a se elevar e, em um movimento contrário, os estilos passam a diminuir. Para se ter uma idéia, em 1924, a quantidade de composições para o carnaval chega a mais de 80 canções, com o predomínio do samba.⁷³¹

Cada vez mais a folia é definida como uma festa nacional. Em *Fon-Fon!*, ainda em 1915, encontramos um texto que explicita a associação entre carnaval e identidade nacional, com o autor satirizando a afirmação dos que queriam identificar o Brasil como um país essencialmente agrário:

Afirmam errado as diversas pessoas que afirmam ser o Brasil um país essencialmente agrícola.

Tenho feito estudos a respeito, sérias pesquisas, e, depois de muito indagar, muito observar, consegui esta certeza: o Brasil é um país essencialmente carnavalesco.

Desde o descobrimento. E em tudo. Na terra e no povo. Basta olhar a natureza. Basta conversar com os habitantes. O carnaval é o próprio corpo, a própria alma desse *colosso da América do Sul*.

Passo a paisagem. A paisagem só serve para os estrangeiros.

Venho à população. Ela é que importa.

Somos a mistura de várias, desconstruídas raças. Entretanto, a raça predominante é a primitiva, a indígena, a que os amáveis portugueses encontraram aqui, quando aqui chegaram, por acaso ou não. Os selvagens, os índios, os bugres...eles são, na verdade nossos ancestrais. Com o tempo, e os ensaios de civilização, e o padre Anchieta, etc, fomos mudando as crenças, as modas, os usos, os costumes...Vestimo-nos. Anos passaram. Proclamamos a nossa independência. Derrotamos o Paraguai. Acabamos com a escravidão. Finalmente, uma madrugada, expulsamos o

⁷³⁰ O livro *Da Marginalidade ao Estrelato: O Samba na Construção da Nacionalidade (1917-1945)* da autora, trata da análise deste samba e de sua importância como o início da construção da nacionalidade através do samba e do Carnaval.

⁷³¹ Em 1932, o último carnaval que Edgar de Alencar quantifica, ele enumera 150 composições com o predomínio das marchinhas.

melhor homem que havia na pátria, e, com alguns vivos, ao som de tambores e cornetas, fizemos a República. A República dos nossos sonhos!

Os remotos selvagens que andavam nus, nas florestas, nas tribos, ainda não desapareceram. Existem sempre, mas sem apetite já de carne humana. Existem sempre e influem, de cima-a-baixo, nos brasileiros de hoje.

Foi esta influência inegável que me carregou a certeza de que o Brasil é um país essencialmente carnavalesco.

Não há nada mais carnavalesco que um *índio*. Ora, nos três dias felizes, os brasileiros aproveitam a *licença social*, despem o fraque e o resto, e vêm para as ruas, vestidos de *índios*, aos saltos, guinchando. Dirão que os brasileiros que assim se comportam pertencem às *camadas inferiores*. Respondo com os *direitos do cidadão*. São esses os que votam, os que elegem, os que constituem o povo. Os outros são *internacionais*, mais ou menos inteligentes. E o carnaval é uma *festa* amada, venerada, adorada, tanto pelos que se metem em *maillots* com penas de espanador, como pelos demais...O carnaval é o sumo divertimento nacional. Os brasileiros deliram, em geral, por divertir-se.

E eis aí porque afirmam errado as pessoas que afirmam que o Brasil é um país essencialmente agrícola...⁷³²

No texto, apesar de sugerir que as camadas inferiores da população saem no carnaval aos saltos e “guinchando”, o autor afirma que são estes “índios” que são de fato o povo. O restante são “internacionais mais ou menos inteligentes”. Aqui percebemos uma nítida crítica ao estilo de retórica que foi moda durante a Belle Époque, com o uso de palavras estrangeiras nos textos e nas falas dos elegantes, nos salões e clubes mais requintados. Os ritmos das músicas estrangeiras também passam a ser cada vez mais malvistas. É o que fica evidente em algumas páginas depois, na mesma coluna, quando o autor critica os clubes do momento, com os “flertes pelos cantos enquanto a orquestra derrama valsas lentas, o vício dos tangos, a alucinação das danças de New York”.⁷³³

Começa a se delinear um novo projeto para a nação e também para o carnaval. A festa, muitas vezes citada por cronistas destas revistas como essencialmente democrática, passa a se delinear também como uma festa nacional.

É interessante notar este desenvolvimento na revista *Fon-Fon!* Na página do editorial do número de carnaval, Américo Facó narra uma história intitulada “O Bom Encontro”. Nela é relatado um diálogo entre um velho senhor e uma pessoa que passava pela estrada. A partir da narração, ficamos sabendo que este senhor, de grandes barbas

⁷³² “Riscos”. *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1915

⁷³³ “Riscos”. *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1915

brancas é ninguém menos que Zeus-Pater ou Júpiter. O enredo se encerra quando o velho homem, após soltar uma baforada pelo cachimbo, explica o que estava fazendo à beira da estrada: esperando “Momus”, um velho amigo, porque ambos iam ao carnaval. Aqui vislumbramos a criação do mito fundador do carnaval, que continua nas próximas páginas com a matéria “O Carnaval: Suas Prováveis Origens e o Seu Desenvolvimento Como Festa Popular”. O texto inicia com as festividades egípcias do Boi-Ápis, passa pela antiguidade clássica com as saturnálias e as lupercais, pela Idade Média, por Rabelais, pelo carnaval veneziano e fecha com o carnaval fluminense que “parece ser hoje, o que resume todos os outros”. Para reforçar o argumento, o autor utiliza-se do aval de dois grandes literatos, afirmando a respeito de nosso carnaval, que talvez se Byron e Goethe “o pudessem conhecer ficariam de acordo nas suas preferências”.⁷³⁴

O diálogo entre os compositores da música popular e os semi-eruditos, passa a ser cada vez mais intenso, assim como o de foliões, principalmente os vinculados a ranchos, e parte da intelectualidade da época e da elite. Alguns intelectuais franceses também passam a se interessar por aspectos mais exóticos e rítmicos da cultura, o que impulsiona o interesse pela cultura popular por parte de nossa intelectualidade brasileira.

Enquanto os contornos da festa vão se modificando, o final da guerra também traz outros questionamentos que acabam sendo tratados nos desenhos e ilustrações das revistas semanais. No préstito elaborado por J. Carlos, o desenhista retrata a “Razão” como um enorme tanque de guerra, que a Civilização é obrigada a carregar nas costas:

⁷³⁴ A. Morales de los Rios. Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 04 de março de 1916

735

A “Paz” também é desenhada como difícil de ser mantido e carregado, pois que ela é retratada como um carro pesado, cheio de líderes e soldados estropiados pela derrota no conflito. Apoiados sobre um mundo cheio de remendos, soldados e representantes dos países derrotados descansam ou estão soterrados pelas balas. Sobre o globo terrestre em ruínas, a imagem de uma paz cheia de brilho aponta para a frente, para o futuro. À frente do carro, posam com ares de arrogantes os grandes vencedores do conflito: o Tio Sam e o Império Britânico.

⁷³⁵ Careta, Rio de Janeiro, 09 de fevereiro de 1918

736

Tais imagens nos remetem às mudanças que a geração que participou da guerra sofre, fazendo nascer uma nova geração que surge deste conflito e que passa a duvidar dos emblemas da razão até então difundidos por homens de grande retórica como Rui Barbosa.

A construção do mito da modernidade, a Grande Guerra, a fragmentação dos sentidos e a edificação das megalópoles modernas levaram à confluência de ritmos cada vez mais alucinantes incitando a ação coletiva num compasso cada vez mais acelerado. Nesse processo, certas modalidades culturais como os esportes, as danças e músicas rítmicas e pulsionais serão utilizados como recursos e símbolos distintivos deste novo estilo de vida.

A incitação do corpo veio no bojo da necessidade de se criar novos modelos e comportamentos numa sociedade em crise e desmantelamento, pois todos os moldes anteriores pareciam agora não ter sentido após o efeito catastrófico da Grande Guerra e, igualmente, do modo de vida gerado pelas grandes metrópoles modernas.

Para ir ao encontro destes anseios gerados por tecnologias inéditas, da descoberta da velocidade e dos ares e da compressão dos espaços, tornava-se imprescindível adentrar no mais íntimo do ser, no que este

⁷³⁶ Careta, Rio de Janeiro, 09 de fevereiro de 1918

havia de mais puro, ou melhor, do que se acreditava ter sido intocado por estes inúmeros eventos externos , para então reinventar o mundo, pois tornava-se necessário negar tudo o que pudesse ser rotulado como ultrapassado e os princípios que levaram o mundo à uma guerra de tal poder de destruição.⁷³⁷

O mundo jamais será o mesmo, e nós também mudamos junto com ele. Isto se refletirá em nosso cancionário popular, com a difusão e popularização do samba, e em nossa maior festa: o carnaval. A imagem elaborada por J. Carlos em 1918 é bastante elucidativa quanto à forma e o simbolismo que esta festa passará a ter daí em diante. No desenho abaixo, o Diabo é retratado como o personagem que divide o mundo. De um lado dele estão os foliões que brincam o carnaval e de outro , mais próximo do inferno, estão os soldados lutando entre si. A imagem mostra a metade da folia como superior, porque festiva e bem humorada, entregue aos prazeres de Momo. Em ambas, o que se vê é o império do desgoverno.

⁷³⁷ Fabiana Lopes da Cunha. op., cit., p. 29

O mundo tinha mudado, era preciso também remodelar a visão que se tinha do Brasil e do carnaval, este agora associado como um evento nacional. Coelho Neto passa a discutir o tema na década de 1920 e empenha-se em atribuir aos ranchos a capacidade em restabelecer a dignidade da pátria.

[...] entendidos como ocasião de transitório nivelamento social, os carnavais “de todos” que o escritor admira e defendera nas últimas décadas do século XIX foram o solo no qual pôde germinar a idéia da folia como expressão brasileira. Nomeados pela crônica como loucura ou delírio a caracterizar a inversão permissiva, vistos como pândega liberadora e escapista ou celebrados com uma espécie de regozijo sem regras em que todos pareciam caber, esses carnavais pareciam cada vez mais incapazes de encobrir a diferença e a tensão. A alternativa patriótica funcionava, nesse contexto, como uma boa solução para os impasses criados pelo falso consenso, fazendo da folia uma expressão reveladora e irmanadora do “povo” nos braços da nação.⁷³⁹

É neste contexto que Coelho Neto passa a se apoiar em folcloristas da Belle Époque, como Mello Moraes Filho, para criar o seu projeto de carnaval cívico, com a proposta de adoção pelos ranchos de temas de fervor patriótico. O povo e suas manifestações festivas passam a ser vistos e utilizados de outra forma.⁷⁴⁰

O carnaval era a resposta mais óbvia diante do enigma que despontava após a Grande Guerra: como se identificar e ser identificado neste novo mundo que então despontava?

Daí a necessidade de se construir “novos” mitos e crenças, ou seja, um estilo de vida, no qual não haveria mais espaço para o que não estivesse relacionado com a ação, com o ritmo pulsional e, por isso, era preciso voltar às culturas ditas “primitivas”, como a africana dando-lhe contornos inéditos. É o retorno aos rituais percussivos de ritmos alucinantes e dionisiacos. Mas como retomar valores da cultura africana que nos atrelava ao passado escravista que queríamos enterrar? Era preciso então repensar novamente o modelo de nacionalismo que pretendíamos difundir e exportar para o mundo “civilizado”. Seria, portanto, a busca de valores em conformidade com as aspirações que a megalópole moderna gerava, que intelectuais dos anos 1910 e 1920 preocupavam-se em encontrar.⁷⁴¹

⁷³⁹ Maria C.P. da Cunha, op., cit., p. 261

⁷⁴⁰ Idem., p. 252

⁷⁴¹ Fabiana Lopes da Cunha, op., cit., p. 30

É dentro deste contexto e no seio dessa geração de artistas, músicos e intelectuais, que o carnaval , assim como o samba, vai passar a ter foros de brasilidade.

CONCLUSÃO

Epitáfio de Momo

Aqui repousa um rei cujo reinado
Foi de três dias só,
Riu-se, bebeu, dançou e, fatigado,
Retrocedeu ao pó
Adoraram-no todos os vassallos
Sempre com frenesi,
Só na quarta-feira, ao despertar dos galos,
Tendo caído em si,
A súditos tão bons o rei travesso
Só lhes pode deixar
Em testamento os bolsos pelo avesso
E contas por pagar
(Jean Grimace)⁷⁴²

O texto acima evidencia as mudanças por que passava o carnaval em meados da década de dez. Apesar de efêmera, tal festa tinha sido intensamente gozada, tão amplamente que todos os que dela participaram, com frenesi, teriam se deixado não apenas embebedar e dançar, mas também se permitido seduzir pelos seus novos apetrechos, inseridos na folia como formas mais elegantes de se brincar, como os confetes, serpentinas e lança-perfumes. Os súditos deste “rei travesso” ficariam, assim, com uma lembrança amarga destes dias, pois ao “cair em si”, eles então perceberiam o quanto haviam se endividado.

Tais imagens remetem em parte ao que buscamos analisar neste trabalho: as diversas facetas com que a sociedade, durante a Belle Époque, no Rio de Janeiro, via os festejos de Momo e como estas eram representadas em duas das principais revistas semanais do período: *Fon-Fon!* e *Careta*. A ótica mostrada foi principalmente aquela elaborada pelos literatos e caricaturistas do período, que retratavam tais festejos com grande dose de humor e crítica. Tratamos, aqui, de vários aspectos desta sociedade que foram “carnavalizados” pelos colaboradores destas revistas. Assim, nos foi possível ver as mudanças ocorridas na cidade: as reformas, a introdução dos bondes elétricos, dos automóveis, dos cafés e seu deslocamento em frequência para os salões literários, o teatro e sua popularização com a implementação das sessões, a moda, com seus chapéus, *entravées*

⁷⁴² Edgar Barbosa de Barros, *Careta*, Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1914

e *jupes-coulottes*. Foram também reportadas, aqui, as modificações na política e no Carnaval e como este último foi utilizado de forma pedagógica pelos literatos, através dos desfiles e dos temas dos carros de crítica que difundiam seus ideais. Com a proclamação da República e a desilusão de grande parte dos literatos frente a ela, os mesmos carros que antes eram usados para imprimir uma ideologia à população, objetivando a abolição e o fim da monarquia, seriam utilizados num primeiro momento para elogiar as reformas implementadas com uma rapidez e autoritarismo sem precedentes. No entanto, como vimos, tal sentimento de euforia duraria muito pouco, e logo o humor e a sátira passariam a se voltar novamente para as personalidades políticas e para certos modismos que então imperavam.

As mudanças se davam em todas as esferas da sociedade. Os últimos anos do século XIX e as primeiras décadas do XX foram, assim, um período de grandes transformações em vários setores, inclusive no carnaval, o que foi registrado também pelos literatos e caricaturistas do período, que em geral possuíam múltiplas atividades como a de compositores, teatrólogos, jornalistas, funcionários públicos, publicitários e, alguns, até mesmo, a de figurinistas e atores. Sob uma nova ótica, até mesmo o carnaval muda suas feições no decorrer de tais anos, ora representado como rei, como diabo, como deus ou com doses de erotismo, onde Colombina se renderia aos prazeres de Pierrôs e Arlequins.

Para compreendermos tais mudanças e representações, inserimos aqui, como conclusão deste trabalho, um conto publicado na primeira página de *Careta*, no carnaval de 1920. Nele, “Pierrô” e “Colombina” são retratados em três momentos distintos, que analisaremos como sendo a imagem que o escritor imprimiu à folia em distintos momentos. No primeiro, intitulado “noturno I”, a cena se passa ainda em Veneza, onde o carnaval “reinava da gôndola às torres altas do palácio ducal” e em determinado momento, na proximidade da Ponte dos Suspiros, ouve-se uma guitarra lânguida, de ritmo dolente, acompanhada de uma voz que “cortava os ares, mandando às estrelas as belas rimas de uma balada romântica”. Era Pierrô. O cantor solitário ao ouvir a doce voz da Colombina chamando-o, estremece de emoção e parando de cantar murmura: “sou tão pobre, Colombina!”. Esta o abraça e beija comovida e afirma: “que importa? ...A tua guitarra vale um tesouro!” E pouco depois um casal podia ser visto passeando de gôndola, bem juntos e abraçados.

No segundo momento, intitulado de “noturno II”, a cena se passa na confusão de um “ballet masqué”, em Paris, onde os pares já

havam perdido o ritmo da música e a sala inteira, desde as taças, partindo-se em todas as direções, até as mesas que não tinham estabilidade fixa, tudo pulava, ria, pois as próprias cadeiras com as pernas magras para o ar parecia quererem fugir dos corpos exaustos que as procuravam para também tomar parte na orgia.⁷⁴³

De vez em quando, vinham somar ao cenário um “clown” aos saltos, uma nova “pierrete” ou um “arlequim bêbado”. No palco, a orquestra com suas rabecas, trombones, tímbalos, flautas e zabumbas rugiam como se cada um tivesse vida própria. Num canto, Pierrô estava desde o início afinando sua guitarra, à espera de sua Colombina. No entanto, esta foi a última a chegar, de braços dados com um “yankee” que “se disfaçava em dólar”. Ao reconhecer seu antigo amante ela bate-lhe nos ombros e pergunta: “Que tens para mim, Pierrô?” Ele então lhe responde: “Minha guitarra, como sempre!” Com desdém ela então comenta: “ – Não vales dois “sous” e rindo alto foi beber champagne com o “yankee” em uma “mesa previamente reservada para seu festim de amor”.

No terceiro momento, o “noturno III”, o “bochechudo Momo indígena dispunha-se a abandonar a Avenida Rio Branco, pois já estava na hora de fazer a sua entrada triunfal nos clubes, quando um “choro” passou suspirando cantigas de “mexer com a gente”, o que o obrigou a deter-se mais um bocadinho, para dançar, na roda das mulatas, um maxixe de torcida...

Reparando-se bem, no entanto, já se via à margem dos passeios uma fila interminável de fantasias, umas mudas e abatidas, outras dormindo a sono solto e as restantes, com as máscaras na mão e a cara suja, não tendo mais forças para rir nem saltar, pareciam extáticas, num sonho, dentro do qual prolongavam a pândega que seus corpos cansados não mais podiam acompanhar.

“Colombina”, porém, estava esperta e ao passar saltando por um grupo desses foliões, divisou o amante a ressonar no meio deles, estacando surpresa, apalpando-o:

- E a tua guitarra, “Pierrô”?

Ele abriu os olhos e reconhecendo-a soltou uma gargalhada alvar:

- Vendi-a por cinco mil réis”

“Colombina” recuou horrorizada, mas voltou logo, agarrando-o com fúria pelo cabelo da jaqueta.

- E o dinheiro?...Onde está o dinheiro?

⁷⁴³ Careta, Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 1920

- Bebi tudo de parati!
- Miserável!...Nem sequer guardaste dez tostões para irmos comer angu de manhã no Mercado!
Lançou em seguida um olhar furibundo em torno e descobrindo uma “baiana” a seu lado, derrubou-a, descalçou-lhe os pés e deu uma sova de tamanco em “Pierrô”.
Poucas horas depois, abraçadinhos, dormiam ambos no mesmo xadrez da polícia.⁷⁴⁴

Os três diferentes momentos da história são extremamente elucidativos. No primeiro, a imagem de Pierrô e Colombina ainda possui aquele viés romântico e civilizado, com que muitos de nossos foliões-literatos ansiavam e sonhavam, tentando imprimir ares civilizados ao nosso carnaval, com a importação destas fantasias, com a implementação dos bailes de máscaras e dos desfiles das Grandes Sociedades. Durante todo o tempo, no entanto, apesar de seus anseios em organizar sob os moldes europeus tal folia, as camadas populares vinham às ruas com seus “velhos”, “princeses”, “diabinhos”, “morcegos”, “caveiras”, “burros”, “pais joãos” e “índios”.

Ao lado dos mascarados elegantes, com seus trajes de “pierrôs”, “arlequins”, “colombinas” e “dominós”, havia um verdadeiro teatro popular, com os “clóvis” e seus guizos, os “burros” a urrar e os “diabinhos” a correr atrás da meninada, distribuindo chicotadas com seu rabo. Ao som de um grupo ruidoso de “Zé- pereira”, o “velho” acompanhado do princês e das palmas da multidão, fazia as suas diatribes com as pernas. No meio da turba, alguns mascarados avulsos, brincavam, interpelando com voz de falsete os transeuntes, de forma provocativa: “Você me conhece?” Ao longe era possível vislumbrar os grandes carros, com sóis, estrelas e muito brilho, onde se via uma bela jovem, em trajes sumários ser alvejada com papéis coloridos e brilhantes. Ela era, então, ovacionada pela platéia que, emocionada, gritava seu nome. A seguir vinha um carro onde se via o imperador com uma luneta a observar os astros distraidamente, rodeado de negros aprisionados pelos grilhões da escravidão. A platéia ria, e participava atirando alguns limões com água de cheiro nos carros. Ninguém se lembrava da proibição e das advertências quanto a essa prática. Logo o tumulto começava. A moça na sacada sorria e revidava o limão atirado pelo belo jovem que, há meses, vinha mostrando interesse pela senhorita. Estamos no final do século XIX, e apesar de todos os interditos e dos esforços das autoridades e dos literatos e caricaturistas através da imprensa, o entrudo e as fantasias

⁷⁴⁴ Careta, Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 1920

populares, juntamente com os cucumbis, continuam persistentemente a fazer parte das brincadeiras pelas ruas do Rio de Janeiro.

O segundo momento da narrativa pode ser analisado como sendo a inserção do Brasil na Belle Époque, sob os ditames de Paris. O frenesi com que as mudanças são implementadas, dá um ritmo alucinante à vida da capital federal e, conseqüentemente, ao Carnaval. Junto com os cortiços, desaparecem também do cenário da festa algumas manifestações populares que, na visão dos reformadores, não condiziam com a nova feição que deveria ser dada à folia. Os cucumbis, os Zé-pereiras e as fantasias como a de “burro”, “velho”, “diabo”, “índio”, dentre outras, passam cada vez a ser mais malvistas e a rarear nestes dias. A Belle Époque introduz valores atrelados ao mundanismo e ao efêmero, e também às aparências, ninguém mais se sente mal em parecer leviano. Nas revistas ilustradas é possível vislumbrarmos com nitidez estes valores, esta nova sociedade. Através da narrativa cheia de humor, dos vários textos e ilustrações que analisamos é possível percebermos que tal festa, apesar de efêmera, era intensamente gozada, tão amplamente que todos os que dela participaram, com frenesi, se deixavam não apenas embebedar e dançar, mas também se permitiam seduzir pelos novos apetrechos, inseridos na folia como formas mais elegantes de se brincar. Assim, como a “Colombina” do conto se deixa seduzir pelo dinheiro do “yankee” e pela champagne, símbolo de status e muito usada, aqui, para seduzir as bailarinas no final dos bailes de máscaras, a população do Rio de Janeiro também será atraída pelas aparências desta época e pela leviandade com que se gastava o dinheiro durante os dias do folguedo. Lentamente, junto com tantas mudanças, as mulheres começam a também pleitear uma participação maior, tanto no espaço público, quanto nos dias de festa. Mas, não apenas estas brigam por ocupar um espaço dentro dos festejos carnavalescos, a população pobre da cidade, cada vez mais, através de pequenas agremiações, os cordões e os ranchos, imprimem parte de sua visão de mundo e conseguem se expressar, cada vez mais, nestes dias festivos, para desgosto de parte da elite letrada. Tal como Pierrô em “noturno II”, parte desta elite não percebia que sua “guitarra” destoava do ambiente ruidoso infundido pelos novos ritmos e instrumentos no salão.

Nestes carnavais, os confetes, serpentinas e lança-perfumes, são atirados nos passantes. Do alto dos carros é possível vislumbrar pierretes e colombinas sorrindo elegantemente a uma multidão que passeia pelas ruas com dominós de tecido barato, que

aproveitam os confetes caídos ao chão para reutilizá-los no grupo que se aproxima com um estandarte anunciando-o: é o “ Flor do Abacate”, que dança ao som de flautas e violões. Mais adiante é possível ver mais um grupo que dança de forma sincopada, ao troar das zabumbas: é o famoso “Tira o Dedo do Pudim”. É neste momento que percebemos o quanto os três momentos do conto são partes da mesma história. Isto porque, na terceira parte do conto, vemos um “Pierrô” já totalmente ambientado com o festejo de Momo no Brasil, e uma “Colombina” não apenas leviana e interesseira como em “noturno II”, mas em decadência, sem modos e sem aquela elegância que tinha conseguido atrair o “yankee” ou mesmo “Pierrô”. Este, por sinal, desistindo de conquistar a “Colombina”, vende sua guitarra e “bebe” todo o dinheiro em “parati”. Nada mais vulgar e popular do que isso. Era assim que muitos viam o carnaval, como tomado pelos populares de forma irremediável. Alguns se desiludiam com isso, outros, no entanto, viam, nestas manifestações da festa, uma forma de dar um novo sentido aos festejos de Momo, buscando fundar com isso as raízes de um novo tipo de nacionalismo, que teria seus frutos alguns anos depois, com o governo de Getúlio Vargas e a invenção do carnaval como a festa que imprimiria nossa “verdadeira feição”: de uma democracia social e étnica, constituída por uma população alegre e festeira. Utilizando as palavras de Bandeira, que antecipa tal movimento buscando evocar uma ligação nobre para tantos sentimentos efêmeros, leves e festivos: “Evoé Baco! Evoé Momo!”

REFERÊNCIAS:

1. Periódicos:

Careta- 1908-1930

Correio Brasiliense

Correio da Manhã

Da Mulher do Simpício ou Fluminense Exaltada

Fon-Fon! -1907-1930

Gazeta de Notícias

Jornal do Brasil

Jornal do Comércio

O Mequetrefe

Revista Ilustrada

2. Tabela de Discos e Gravações:

MÚSICA	GÊNERO	AUTOR	INTÉRPRETE	GRAVADORA	No. DISCO	ANO
Ai, Amor	Marcha	J.F.Freire	Baiano	Odeon	121974	1921
Ai, Filomena	Carnavalesca	Júnior				
	Polca	J. Carvalho	Baiano	Odeon	120988	1915
A reforma	Lundu	Bulhões				
		Eduardo das	Eduardo das	Odeon	120038	1912-1915
A conquista do	Marcha	Neves	Neves			
ar(Santos		Eduardo das	Baiano	Zon-O-Phone	X-621	1900-1902
Dumont)		Neves				
Cabeça de Porco	Maxixe	?	Banda do Corpo de Bombeiros	Odeon	40621	1904-1907
Cabocla de	Batuque	João	O Passos no	Odeon	120954	1913
Caxangá	sertanejo	Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense	Choro			
Carnaval de 1906	Dobrado		Rancho Ameno	Gran Record	70244	1906
			Resedá	Brazil		
As Eleições de	Gargalhada	Eduardo das	Eduardo das	Odeon	108760	1907-1912
Piancó		Neves	Neves			
A Reforma	lundu	Eduardo das	Eduardo das	Odeon	120038	1912(?)

Desabafo Carnavalesco	samba	Neves Freire Júnior	Neves Eduardo das	Odeon	121323	1912-1915
Fado Liró	fado	Nicolino Milano	Neves Os Geraldos	Odeon	108246	1911
Fandanguassu	Maxixe		Banda Casa Edison	Zon-O-Pone	X-597	1913
Isto é Bom	Lundu	Xisto Bahia	Eduardo das Neves	Odeon	108076	1902
Fala Meu Louro	Samba	Sinhô	Francisco Alves e Grupo dos Africanos	Gravadora Popular	1009	1920
No Bico da Chaleira	polca	Costa Júnior(Juca Storoni)	Eduardo das Neves e Banda da Casa Edison	Odeon	108086	1909
No Bico da Chaleira	Humor	Eustórgio Vanderlei	Geraldo Magalhães	Odeon	108341	1909
O meu boi morreu	Canção nortista	Luiz Moreira	Bahiano e Eduardo das Neves	Odeon	121054	1916
Ó Minas Gerais	Canção	Eduardo das Neves	Eduardo das Neves	Odeon	108674	1908(?)
Os Reclamantes	Lundu	Eduardo das Neves	Eduardo das Neves	Odeon	120037	1912-1915
O Pai de Toda a gente	Cateretê	Eduardo das Neves	Eduardo das Neves	Odeon	108761	1912
O Angu do Barão	Cançoneta	Ernesto de Souza	Neves Baiano	Zon-O-Phone	X-670	1902-1903
Rato, Rato	Polca	Casemiro e Claudino Costa	Casemiro da Rocha	Odeon	108069	1904
Zé Pereira	Dobrado Carnavalesco	Francisco Correia Vasques	Banda Odeon	Odeon	121310	1916

3. Livros e Artigos

ABREU, Marta. *O Império do Divino: Festas Religiosas e Cultura Popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. R.J., Nova Fronteira: S.P., FAPESP, 1999

ABREU, Martha. “Nos requebros do Divino”: Lundus e Festas Populares no Rio de Janeiro do Século XIX. IN: CUNHA, Maria Clementina P. (org). *Carnavais e Outras F(r)estas: Ensaio de História Social da Cultura*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, CECULT, 2002.

ABREU, Martha. *Cultura política, música popular e cultura afro-brasileira: algumas questões para a pesquisa e o ensino de História*. IN: SOIHET, Rachel & BICALHO, Maria

Fernanda B. & GOUVEA, Maria de Fátima Silva.(org).*Culturas Políticas: Ensaio de História Cultural, História Política e Ensino de História*. RJ: Mauad, 2005

_____. “Festas religiosas no Rio de Janeiro: perspectivas de controle e tolerância no século XIX”. IN: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 7, no. 14, 1994

ALENCAR, Edigar de. *O Carnaval carioca através da música*. v. 1 . 4a. ed., R.J., Livraria Francisco Alves Ed. S.A., 1985

ALFORD, Violet. *Rough Music or Charivari. Folklore*, 1xx, 1959

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. 2a. ed., R.J., Francisco Alves, 1977

AMERICANO, Jorge. *São Paulo naquele tempo 1895-1915*. São Paulo, Edição Saraiva, 1957

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. BH: Itatiaia, SP: EDUSP, 1989.

_____. *Danças dramáticas do Brasil*. 2ª. Ed., BH: Itatiaia; Brasília:INL, 1982

BAKHTIN, M.A *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento o Contexto de François Rabelais*. 2ª ed., S.P. , Hucitec, 1993

BANDEIRA, Manuel. *A cinza das horas; Carnaval ; O Ritmo dissoluto*. RJ: Nova Fronteira, 1994

BINZER, Ina Von. *Os meus romanos: alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil*. 6ª. ed., RJ: Paz e Terra, 1994

BREMMER, Jan & ROODENBURG, Herman(org). *Uma História Cultural do Humor*. Trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. RJ: Record, 2000.

BROCA, Brito. *A Vida Literária no Brasil. 1900*. 5ª. ed. rJ: José Olympio; Academia Brasileira de Letras, 2005.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. 2ª ed., S.P., Cia. Das Letras, 1995

_____. (org) *A Escrita da História: Novas Perspectivas*. 4ª. ed., SP: Editora da UNESP, 1992

CAPELATO, M.H. *Multidões em Cena*. Campinas: Papirus, 2000.

CARVALHO, José M. de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. S.P., Cia. das Letras, 1987

_____. *A Formação das Almas: o Imaginário da República no Brasil*. S.P., Cia. Das Letras, 1990.

_____. “Os Bordados de João Cândido”. IN: *Hist. cienc. saude-Manguinhos*, July/Oct. 1995, vol.2, no.2, p.68-84

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. SP: Global,2000

CHALHOUB, Sidney. *Cidade Febril: Cortiços e Epidemias na Corte Imperial*. SP: Cia. das Letras, 2001.

CHALHOUB, Sidney & NEVES, Margarida de Souza & PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda Pereira. *História em Causas Miúdas*. Campinas, SP: Ed. Da UNICAMP, 2005

CHAVES, JacquelineCavalcanti. “Os Amores e o Ordenamento das Práticas Amorosas no Brasil da Belle Époque”. IN: *Análise Social*, vol. XLI(180),2006

CÍCERO, Marcus Tullius. *De Oratore*. Boston: Wells and Lilly- Court Street, 1823

CORREIA, Raimundo. “As Pombas”. *Sinfonias*. Livraria Editora de Faro & Lino - Rio de Janeiro, 1883, e apud LEÃO, Múcio(org) *Poesias completas*, organização, prefácio e notas de Múcio Leão,Ed. Nacional - São Paulo, 1948

COUTINHO,Afrânio & SOUSA, J. Galante de . *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. SP: Global Editora; RJ: Fundação Biblioteca Nacional/ DNL:Academia Brasileira de Letras, 2001.

COUTINHO Eduardo Granja. *Os Cronistas de Momo: Imprensa e Carnaval na Primeira República*. RJ: UFRJ, 2006

CUNHA, Fabiana Lopes da . *Da Marginalidade ao Estrelato: O Samba na Construção da Nacionalidade(1917-1945)*. SP: Annablume, 2004.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia: Uma História Social do Carnaval Carioca entre 1880 e 1920*. S.P., Cia. Das Letras, 2001

_____(org.) *Carnavais e Outras F(r) estas: Ensaios de História Social da Cultura*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002.

_____. . “Vários Zés, um Sobrenome: As Muitas Faces do Senhor Pereira no Carnaval Carioca da Virada do Século”. IN: *Carnavais e Outras F(r) estas: Ensaios de História Social da Cultura*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002.

DAMATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*.5^a ed., R.J., Ed. Guanabara, 1990

DIOGO, Márcia Cezar. “O Moderno em Revista na Cidade do Rio de Janeiro”. IN: CHALHOUB, Sidney & NEVES, Margarida de Souza & PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda Pereira. *História em Causas Miúdas*. Campinas, SP: Ed. Da UNICAMP, 2005

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. SP: Perspectiva, 1998.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do Meu Tempo*. RJ: Imprensa Nacional, 1938.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis*, 2ª ed. Rio de Janeiro, Athena Editora, sd

EFEGÊ, J. *Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira*. v. 1 e 2. R.J., FUNARTE, 1982.

ESTEVES, M. de A. *Meninas Perdidas: Os Populares e o Cotidiano do Amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989

EWBANK, Thomas. *Vida no Brasil*. BH, Itatiaia; SP, EDUSP, 1976

FERREIRA, Felipe. *Inventando Carnavais: O Surgimento do Carnaval Carioca no Século XIX e Outras Questões Carnavalescas*. RJ: Editora UFRJ, 2005.

FRANÇA JÚNIOR, Joaquim José da. *Política e costumes; folhetins esquecidos (1867-1868)*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1957. Coleção Vera Cruz, 6

FERRO, Marc. *A História Viguada*. SP: Martins Fontes, 1989

GAMA, Luís. *Diabo Coxo: São Paulo, 1864-1865*. Ed. Fac-similar. SP: EDUSP, 2005.

GAY, Peter. *A Experiência Burguesa: Da Rainha Vitória a Freud. A Paixão Terna*. V.2. trad. Sérgio Flaksman, São Paulo, Companhia das Letras, 2000

GOMES, Ângela de Castro. “Os intelectuais cariocas, o modernismo e o nacionalismo: o caso de Festa”. IN: *Luso-Brazilian Review* 41:1, University of Wisconsin System, 2004

GRANDE, Ildefonso. *El humorismo*, Madri, Aguillar, 1956.

HAAG, Carlos. *Comédia Tropical*. Revista FAPESP, no.91, setembro de 2003

HERSCHMANN, Micael & LERNER, Kátia. *Lance de Sorte: O Futebol e o Jogo do Bicho na Belle Époque Carioca*. RJ: Diadorim Ed., 1993

HIRST, Mônica. IN: *História da Diplomacia Brasileira*. A República Velha. Novo Relacionamento com os Países Vizinhos: A Conclusão de Negociações Fronteiriças.

HOBBSAWN, E. & RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. 2ª ed., S.P., Paz e Terra, 1997

JANCSÓ, I. & KANTOR, I.(org.) *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. S.P., Hucitec/EDUSP/FAPESP/Imprensa Oficial, 2001

JANOVITCH, Paula Ester. *Preso Por Trocadilho: A Imprensa de Narrativa Irreverente Paulistana 1900-1911*. SP: Alameda, 2006

LIPOVETSKY, Giles. *O Império do Efêmero: A Moda e seu Destino nas Sociedades Modernas*. Trad. Maria Lúcia Machado. SP: Cia. Das Letras, 1989

LEGOFF, Jacques & SCHIMIT, Jean C. Schimit(eds.). *Le Charivari*. École Hautes Études em Scienses Sociales, Paris, 1981.

LIMA, Herman. *A História da Caricatura no Brasil*. 4 v. RJ: José Olympio editora, 1963

LIRA, Marisa. *Calendário folclórico do Distrito Federal*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal/ Secretaria Geral de Educação e Cultura, Organização Cultural Vida, 1956. (Coleção Cidade do Rio de Janeiro).

LOPES, Antônio Herculano. Um forrobodó da raça e da cultura. IN: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. vol. 21 no. 62, São Paulo ,Outubro de 2006.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira (1877-1896)*. V.4. SP: Cultrix, 1989

MALUF, M., e MOTT, M. L.. “Recônditos do mundo feminino”, IN: SEVCENKO,N. (org.). *História da Vida Privada no Brasil*, V. 3, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

MARINS, Paulo César Garcez. “Habitação e Vizinhaça: Limites da Privacidade no Surgimento das Metrôpoles Brasileiras”. IN: SEVCENKO, Nicolau(org). H.V.P.B. S.P.: Cia. DAS Letras, 1998 (História da vida privada no Brasil; 3)

MEIHY, José Carlos Sebe. *Carnaval, carnavais*. SP: Ática, 1986

MENDONÇA,Sônia Regina de . Estado e Política Agrícola no Brasil(1909-1930). IN: *América Latina En La Historia Econômica*, n. 10, Julio-diciembre de 1998.

MENESES, Emílio de. *Obra Reunida*. R.J.: Livraria José Olympio, 1980

MENEZES, L. M. de . «*Dancings e cabarês: trabalho e disciplina na noite carioca (1937-1950)*», in C. Bruschini e H. Buarque de Hollanda (orgs.), *Horizontes Plurais: Novos Estudos de Gênero no Brasil*, São Paulo, Fundação Carlos Chagas, 1998

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. Realismo e Simbolismo. V. 2. SP: Cultrix, 2001.

MORAES, Eneida. *História do Carnaval carioca*. R.J., Record, 1987

MORAES FILHO, Mello. *Festas e Tradições populares do Brasil*. R.J., Itatiaia, 1999

MOURA,Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*.R.J., FUNARTE, 1983

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical: Sociedade e Cultura de Elite no Rio de Janeiro na Virada do Século*. Trad. Celso Nogueira. S.P: Cia. Das Letras, 1993.

NOSSO SÉCULO (1910-1930) 2 v. SP: Editora Abril Cultural, 1985

NOVAIS, Fernando. "Condições da Privacidade na Colônia". NOVAIS, Fernando(org)IN: *História da Vida Privada no Brasil*. V. 1. SP: Cia. das Letras, 1997

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado – Vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O Carnaval das Letras: Literatura e Folia no Rio de Janeiro do Século XIX*. 2ª. Ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004

POPINIGIS, Fabiane. *As sociedades caixerais e o "fechamento das portas" no Rio de Janeiro(1850-1912)*. Cad. AEL, v.6, n.11/12, 1999.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval Brasileiro: O Vivido e o Mito*. S.P., Brasiliense, 1992.

Relatório do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio, Imprensa Nacional, R.J., 1911, Vol.n, p.274

RIO, João do. *A Alma Encantadora das Ruas*. MG:Virtual Books Online M&M Editores Ltda,2002

SCHAPOCHNIK, Nelson(org). *João do Rio: Um Dândi na Cafelândia*. SP: Boitempo editorial, 2004

SALIBA, Elias T. " A Dimensão Cômica da Vida Privada na República" IN: *História da Vida Privada no Brasil*. V.3. SEVCENKO, N. (org.),S.P., Cia. das Letras, 1998.

_____. *Raízes do Riso: A Representação Humorística na História Brasileira: Da Belle Époque Aos Primeiros Tempos do Rádio*. SP: Cia. Das Letras, 2002.

SANTOS, Délio Freire dos. *Cabrião: semanário humorístico editado por Ângelo Agostini, Américo de Campos e Antônio Manoel dos Reis (1866-1867)*.SP: Editora UNESP: Imprensa Oficial. 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador*. D. Pedro , um monarca nos trópicos. S.P., Cia. Das Letras, 1998.

SETTE, Mário. *Maxambombas e maracatus*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Casa do Estudante Brasileiro, 1958

SEVCENKO, N. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 3a. ed., S.P., Ed. Brasiliense, 1989.

_____. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. S.P., Cia. das Letras, 1992.

_____. "O Prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso" e "A Capital Irradiante: Técnica, Ritmos e Ritos do Rio". IN: *História da Vida Privada no Brasil*. V.3 SEVCENKO,N..(org.), S.P., Cia. das Letras, 1998.

SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. (v. 1: 1901-1957). 2ª. ed. , RJ: Editora 34, 1997

SILVA, Eduardo. *As Camélias do Leblon e a Abolição da Escravatura: Uma Investigação de História Cultural*. SP: Cia. das Letras, 2003.

_____. *Negociação e Conflito: A Resistência Negra no Brasil Escravista*. S.P.: Cia. Das Letras, 2005

SODRÉ, Nelson Werneck. *A História da Imprensa no Brasil*. 4ª. Ed. RJ: Mauad, 1999.

SOIHET, Rachel. *A Subversão Pelo Riso: Estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. RJ: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998

SOIHET, Rachel & BICALHO, Maria Fernanda Baptista & GOUVÊA, Maria de Fátima(org). *Culturas Políticas: Ensaio de História Cultural, História Política e Ensino de História*. RJ: Maud, 2005.

SOUZA, Marina de Mello e. *Reis Negros no Brasil Escravista: História da Festa de Coroação de rei Congo*. BH: editora UFMG, 2002.

STEAD, Willian. " O Brazil na Haya". IN: RIBEIRO, João(org.) *Almanaque Brasileiro Garnier*. 1909. Rio de Janeiro: ano VII, 1909.

SUPPO, Hugo Rogelio. "O Congresso de 1905". *Revista da SBHC, Ciência e Relações Internacionais*, no. 1, 2003

THOMPSON, E.P. *Costumes em Comum: Estudos sobre a Cultura Popular Tradicional*. S.P., Cia. Das Letras, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *A Imprensa Carnavalesca no Brasil: um panorama da linguagem cômica*. SP: Hedra, 2000.

VASCONCELLOS, Francisco de. "Edwiges De Queiroz Oitenta Anos Depois" *Tribuna de Petrópolis*, 15/07/2001.

ENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil*. Campinas, SP: Pontes: Editora da UNICAMP, 1991.

VIANNA, H. *O Mistério do Samba*. R.J., Zahar/UFRJ, 1985

4. Obras Consultadas

ALENCAR, Edigar. *Clareza e Sombra na Música do Povo*. RJ: Francisco Alves Editora, 1984.

_____. *Nosso Sinhô do Samba*. RJ: FUNARTE, 1981

ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1987.

_____. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. S.P., Livraria Martins Editora, 1962.

ASSIS, Machado de. *A Semana*. Introdução e Notas de John Gledson. SP: Hucitec, 1996.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2ª. Ed. SP: Ed. Perspectiva, 1987

AZEVEDO, Arthur. *A Capital Federal*. 2ª. Ed., RJ: Record, 2001.

BARBOSA, O. *Samba*. R.J., FUNARTE, 1978

BARRETO, Lima. *Os Bruzundangas*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

BERGSON, H. . *Le rier: essai sur la signification du comique*. Paris: PUF, 1978

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. 3ª ed. S.P., EDUSP, 2000

CARONE, Edgard. *A Primeira República (1889-1930)*. SP: DIFEL, 1969

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Artes de Fazer. 2ª. Ed., RJ: Ed. Vozes, 1990.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Trad. De Maria Manuela Galhardo. RJ: DIFEL, 1988

CONTIER, A. A. *Brasil Novo; Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30*. Dissertação de Livre-Docência , FFLCH, USP, 1988

DARNTON, Robert. *O Grande Massacre de Gatos e Outros Episódios da História Cultural Francesa*. 4ª. Ed. Trad. De Sônia Coutinho. RJ: Graal, 1986

_____. *Os Best-Sellers Proibidos da França Pré-Revolucionária*. Trad. Hildegard Feist. SP: Cia. Das Letras, 1998.

DAVIS, Natalie Zemon. *Culturas do Povo: Sociedade e Cultura no Início da França Moderna*. R.J., Paz e Terra, 1990

EFEGÊ, Jota. *Meninos eu vi*. RJ: FUNARTE, 1985.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador* (v. 1 e 2) . RJ: Zahar, 1990 e 1993

Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular. S.P., Art Editora, 1977

FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa: elementos Estruturais de Sociologia da Arte*. SP: Perspectiva, 1982

FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Édison e Seu Tempo*. RJ: Sarapui, 2002

FREITAS, Artur. “História e Imagem Artística: Por uma Abordagem Tríplice”. IN: *Estudos Históricos*, CPDOC/FGV, no. 34, 2004

FREUD, S. .”El chiste y su relación com lo inconsciente”.IN: *Obras completas*, vol. 8. Notas de James Strachey, trad. José Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1976

FRYER, Peter.*Rhythms of Resistance.: African Musical Heritage in Brazil*.London, Pluto Press, 2000

GAY, Peter. A experiência Burguesa: Da Rainha Vitória a Freud. Guerras do Prazer. V.5. Trad. Rosaura Eichenberg. SP: Cia. Das Letras, 2001

_____. *Lendo Freud: investigações e entretenimentos*. Trad. André Cardoso. Rio de Janeiro: Imago, 1992

GEERTZ, Clifford. *Interpretação das Culturas*. R.J., Zahar, 1978.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*.S.P., Ed. 34, 2001

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais*. SP: Cia. das Letras, 1989

GUINSBURG, J. (org e trad.).”O humorismo, em Pirandello”. *Do teatro ao teatro*. SP: Perspectiva, 1999

GUIMARÃES,F. *Na roda do samba*. 2a. ed. R. J., FUNARTE, 1978

GUREVICH, Aaron. “Bakhtin e sua teoria do Carnaval”. IN: BREMMER, Jan & ROODENBURG, Herman. *Uma História Cultural do Humor*. RJ: Record, 2000.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. SP: Martins Fontes, 2000.

HEITOR,L.*Cento e Cinquenta anos de Música no Brasil (1800-1950)*.S.P., José Olympio, 1956

HOBBSAWN, Eric. Era dos Extremos: O Breve Século XX (1914-1991). SP: Cia. das Letras, 1995

_____. A Era dos Impérios(1875-1914). SP: Paz e Terra, 2002

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. S.P., Perspectiva, 1999

HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. SP: Martins Fontes, 2001

HUTCHINGS, Patrick “Bergson’s laughter: a master code?” , em ROBERTS, David e outros(orgs.), *Comic relations, studies in the comic, satire and parody*. Borna/Nova York/Frankfurt: Peter Lang, 1985

KIEFER, B *A modinha e o lundu. : duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre, Ed. Movimento, 1977

_____. *Música e Dança Popular: Sua Influência na Música erudita*. 3ª. ed., Porto Alegre: Editora Movimento, 1990.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. 2ª. Ed. SP: Ateliê Editorial, 2001.

LADURIE, Emmanuel Le Roy. *O Carnaval de Romans: Da Candelária à Quarta-Feira de Cinzas(1579-1580)*

KOSERITZ, Carl Von. *Imagens do Brasil*. BH: Itatiaia; SP: EDUSP, 1980.

LAUERHASS Jr, Ludwig. *Getúlio Vargas e o Triunfo do Nacionalismo Brasileiro: Estudo do Advento da Geração Nacionalista de 1930*. SP: EDUSP, 1986.

LEÃO, Múcio(org) *Poesias completas*, organização, prefácio e notas de Múcio Leão,Ed. Nacional - São Paulo, 1948

LE GOFF, Jacques(dir). *A Nova História*. Coimbra: Livraria Almedina, 1978

LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. BH:Itatiaia; SP: EDUSP, 1975.

MORAES,José G.V. de. *Sonoridades Paulistanas: A música Popular na Cidade de São Paulo(Final do século XIX- Início do século XX)*. FUNARTE/Ed. Bienal/R.J./S.P., 1997

_____.*Metrópole em Sinfonia: História, Cultura e Música Popular em São Paulo nos Anos 30*. Tese de Doutorado, FFLCH,USP, 1997

MOURA, Roberto. *No Princípio, era a Roda: Um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. RJ: Rocco, 2004.

ORTIZ, Fernando. *La Africanía de la Música Folklórica de Cuba*.Habana, Ediciones Cardenas y Cia. , 1950.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. SP: Ed. Perspectiva, 1979

PINTO, Maria Sylvia. *A Canção Brasileira (Da Modinha à Canção de Câmara)*. RJ: Musimed , 1985

REIS, João José. *A Morte é Uma Festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. *História da Arte, História da Cidade: Atores e Leituras no Brasil do Século XIX*. Pós-Doutorado, ECA/USP, 1995

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. R.J., Jorze Zahar Ed./Ed. UFRJ, 2001.

SALVADORI, M.A.B. *Capoeiras e malandros: pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950)*. Dissertação de mestrado. Campinas, IFCH, UNICAMP, 1990.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade” IN: SCHWARTZ, Lilian M.. (org.) *História da Vida Privada no Brasil*. V. 4, S.P., Cia. Das Letras, 1998.

_____. *O Espetáculo das Raças*. S.P., Cia. Das Letras, 1993.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o Dono do Corpo*. 2ª. ed., RJ: Mauad, 1998

SOUZA, Laura de Mello e. *O Diabo e a Terra de Santa Cruz*. SP: Cia. Das Letras, 1989

SQUEFF, E. & WISNIK, J.M. *O nacional e o Popular na Cultura Brasileira ((Música))*. 2ª ed., S.P., Ed. Brasiliense, 1983.

TIGRE, Bastos. *Instantâneos do Rio Antigo*. BALABAN, Marcelo (org) Campinas, SP: Mercado de Letras: Cecult; SP: Fapesp, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da Música Popular Brasileira*. Lisboa, Editorial Caminho, 1990.

_____. *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. 5a. ed., Art Editora, S.P., 1986

_____. *Os sons que vêm da rua*. S.P., Ed. Tinhorão, 1976

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque*. R.J., Livraria Sant'Anna, 1977

VELLOSO, M. P. *As tradições populares na Belle Époque Carioca*. R.J., FUNARTE, 1988

VENEZIANO, Neyde. *Não Adianta Chorar: Teatro de Revista Brasileiro...Oba!* Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

VERENA, Alberti. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar/ Editora da FGV, 1999.

WEBER, Eugen. *França Fin-de-Siècle*. SP: Cia. das Letras, 1989

WISNIK, J.M. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. 2ª ed., S.P., Livraria Duas Cidades, 1983

WISSENBAACH, M.C. Cortez. “Da Escravidão à Liberdade: Dimensões de uma Privacidade Possível”. IN: *História da Vida Privada*. V.3 SEVCENKO, N. (org.). S.P., Cia. das Letras, 1998

5 .Sites:

<http://www.bn.br> - site da Biblioteca Nacional onde é possível consultar periódicos que estão digitalizados, dentre eles Fon-Fon! e Careta.

<http://www.fundaj.gov.br>- site da Fundação Joaquim Nabuco

<http://ims.uol.com.br/ims/>- site do Instituto Moreira Salles . Tem importantes coleções de música e livros para serem consultados, inclusive possibilitando a audição das canções

www.discosdobrasil.com.br – site interessante para consulta de discos gravados no Brasil

<http://permanencia.org.br/revista/Pensamento/laet.htm> - é possível ter acesso a alguns artigos de Carlos Laet retirados do Arquivo Leopoldo Aires, custodiado pela Fundação Casa de Rui Barbosa, e da antologia laetiana publicada por esta instituição. No final há uma bibliografia sobre o autor.

<http://www.biblio.com.br/conteudo/biografias/> - inúmeras pequenas biografias de literatos do início do século XX com citação bibliográfica das principais obras dos autores

<http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/BT5129007.html> - Textos literários em meio eletrônico. Poesia satírica de Emilio de Menezes. Obra de referência: Obra Reunida, de Emílio de Menezes, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1980.

<http://www.ihp.org.br/docs/fjrv20010729t.htm> - texto de Francisco de Vasconcelos sobre Edwiges Vasconcellos e os fatos políticos ocorridos em 1910.

<http://www.terra.com.br/virtualbooks> -livros de vários literatos

<http://www.unicamp.br/iel/memoria/> - este site possui vários documentos históricos como imagens ,músicas, alguns periódicos e referência bibliográfica com relação a teatro de revista com a temática da bilontragem

<http://www.vermelho.org.br/diario/2005/0817/caricatura.jpg>- imagem da primeira caricatura feita no Brasil

<http://www.unicamp.br/cecult/AngeloAgostini/index.htm> -site do CECULT/Unicamp

<http://dezenovevinte.locaweb.com.br/> possui exemplos e textos discutindo a obra de Agostini e sua relação com a crítica de arte. Este site também possui vários documentos iconográficos e textuais sobre Gonzaga Duque e Raul Pederneiras e vale a pena ser visitado pelos que se interessam pela caricatura, artes e revistas ilustradas.

<http://nla.gov.au/nla.pic-an2822612-> galeria de obras de Augustus Earle

<http://www.geocities.com/aochiadobrasileiro/Cronologia/cronologia1906.htm-> site sobre música popular brasileira

<http://www.jangadabrasil.com.br-> site com trechos de textos de memorialistas e de folcloristas

<http://www.brazilbrazil.com/m/map1914sg.jpg-> site com inúmeras plantas históricas sobre a cidade do Rio de Janeiro

http://www.v1.paris.fr/musees/balzac/historique_expositions/Carnaval/photographies.htm- imagens de fantasias do Carnaval francês

http://www.light.com.br/web/institucional/cultura/ccl/memoria/hotel_paineiras- site da Light, Possui um espaço de memória bem interessante a respeito da história da companhia no Brasil.

<http://www.instituto-camoes.pt/cvc/figuras/rafaelbordalopinheiro/rafaelbordalopinheiro03m.jpg-> referências a Rafael Bordalo Pinheiro

<http://www2.mre.gov.br/ipri/Papers/Bar%C3%A3o%20do%20Rio%20Branco/Max%20J%20Guedes%20Defesa.doc> .- texto sobre o Barão do Rio Branco e a modernização da marinha.

http://www2.mre.gov.br/acs/diplomacia/portg/h_diplom/rv021.htm- texto sobre a história da diplomacia brasileira

http://books.google.com.br/books?id=_y0BAAAAMAAJ&dq=c%C3%ADcero+%22de+oratore%22&pg=PP1&ots=ECBH_OvL3&sig=HB6i91zf8W6ZlidosTewinLHSIk&prev=http://www.google.com.br/search?hl=pt-BR&q=C%C3%ADcero+%22De+oratore%22&btnG=Pesquisa+Google&sa=X&oi=print&ct=title&cad=one-book-with-thumbnail#PPA12,M1 – site com o e-book de Cícero. De Oratore.

ANEXO I:

Tabela com os Principais Colaboradores da *Fon-Fon!* e da *Careta* Durante a Belle Époque

AUTOR	OLAVO BILAC (grupo de Gonzaga Duque) (componente da “geração boêmia”)	ARTUR AZEVEDO (companheiro de Olavo Bilac e Coelho Neto)	CALIXTO CORDEIRO (Grupo de Gonzaga Duque)
DATAS	1865-1918	(1865-1908)	1877-1957
NOMES E PSEUDÔNIMOS	Vitor Leal Fantasio Pif-Paf Bob Astaroth Vitor Leal(Pseudônimo de qua autores, Olavo Bilac, Aluizio Azevedo, Coelho Neto e Pardal Mallet) Arlequim Belial Brás Patife O Diabo Coxo Pierrô Puck Flamínio Tartarin-Le Songeur Olavo Vilar	Elói, o herói Gavroche Frvolino Batista, o trocista A.A. Casino Cratchit Juvenal Petrônio X.Y.Z. Artur Aguinaldo	K. Lixto Sib
FORMAÇÃO	Formação: iniciou o curso de medicina na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro e o curso de Direito da Faculdade de Direito de São Paulo. Não concluiu nenhum	Curso ginásial, autodidata Atividades Profissionais: Jornalista e teatrólogo Obs: filho do representante consular português em São Luis. Em 1883, em visita a Europa, sobretudo Paris, observou o	Curso ginásial Belas-artes

	dos dois.	gênero teatral e trouxe de lá a novidade - Um dos fundadores da ABL	
ATIVIDADES PROFISSIONAIS	-jornalista e poeta. Membro fundador da Academia Brasileira de Letras. - trabalhou na Secretaria de Interior -inspetor escolar - delegado em conferências diplomáticas	Jornalista Poeta (parnasianismo) Cronista e contista Teatrólogo Funcionário público Professor - Membro fundador da Academia Brasileira de Letras	Caricaturista Professor de desenho Revistógrafo Figurinista dos clubes Carnavalescos (compôs ao menos uma música para o teatro de revista) - Participa do I Salão dos Humoristas (1916) - escritor (obras de ficção e poesias) - Integrante da Academia Brasileira de Belas Artes
PERIÓDICOS	A Cidade do Rio (junto com José do Patrocínio). Foi correspondente em Paris, em 1890. A Notícia- com crônicas literárias A Semana Kosmos A Cigarra A Bruxa A Rua Fon-Fon!- onde foi eleito Príncipe dos Poetas Brasileiros em 1907 Careta	Vida Moderna Gazeta de Notícias Fon-Fon! Novidades Gazetinha O Álbum O Mequetrefe	O Malho (ajudou a fundar, onde foi diretor artístico) Careta D. Quixote Fon-Fon!(ajuda a fundar, diretor artístico, 1907) Avança Degas Kosmos A Maçã O Mercúrio O Riso A Semana Ilustrada Ilustração Brasileira A Caricatura Século XX O Tico-Tico Gazeta de Notícias

			O Cruzeiro O Tagarela Caretta (1908)
PRINCIPAIS OBRAS	Hino à Bandeira Poesias (1888); Crônicas e novelas (1894); Crítica e fantasia (1904); Conferências literárias (1906); Dicionário de rimas (1913); Tratado de versificação (1910); Ironia e piedade, crônicas (1916); Tarde (1919); Poesia, org. de Alceu Amoroso Lima (1957).	Carapuças(1872) Um dia de finados(1880) Contos Efêmeros (1897) Teatro de Revista: A Fantasia (1896) Uma Véspera de Reis(1875) A filha de Maria Angu(adaptação de peça francesa, 1876) O Bilontra(com Moreira Sampaio,1886) O Mandarim(1884, com Moreira Sampaio) O escravocrata(1884- junção das peças O Liberato e A Família Salazar) Cocota(1885, com Moreira Sampaio) Mercúrio (1886) O Carioca(1887, com Moreira Sampaio) O Homem (1887, com Moreira Sampaio- baseada no romance de Aluísio Azevedo, irmão de Arthur) D. Sebastiana(1889, com Moreira Sampaio) A República(1890) O tribofe(1892) O Jagunço(1898) Gavroche(1899) O retrato a óleo(1902) A Jóia	Carnavalesco (marcha- rancho de 1912– parceria com Luis Peixoto e Chiquinha Gonzaga) Podre de Chic- (teatro de revista) Pierrôs e Colombinas(teatro de revista)

		Almanjarra O Badejo O dote(1907) O Oráculo A Capital Federal(1897)	
AUTOR	JOSÉ CARLOS DE BRITO E CUNHA	RAUL PARANHOS PEDERNEIRAS (parte do grupo de Gonzaga Duque)	MARTINS FONTES , José M.F.S.
DATA	1884-1950	1874-1953	1884-1937
PSEUDÔNIMO	J. Carlos	Raul Luar João Scena Bueno Amador Lirão César João Fernandes	João da Gávea João da Blague Ariel Mefisto Musset Jacques Frei Gil Satânico José-Menino-Noroeste-de-Santos
FORMAÇÃO	Curso ginásial (incompleto)	Direito	medicina
ATIVIDADES PROFISSIONAIS	Jornalista Caricaturista Publicitário -Participa do I Salão dos Humoristas (1916)	Jornalista Delegado de polícia Professor Caricaturista Revistógrafo Atuou como presidente da Associação Brasileira de Imprensa conselheiro da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais -Participa do I Salão dos Humoristas (1916)	Médico Poeta Jornalista Sócio de Olavo Bilac numa agência de propaganda durante a I Guerra

PERIÓDICOS	Fon-Fon!(1931-34) Ilustração Brasileira Careta O Malho(diretor artístico de 1918-1921) D. Quixote A Cigarra O Tagarela Avenida Para Todos Século XX Leitura Para Todos O Tico-Tico Almanaques d'O Malho Almanaques d'O Tico-Tico O Juquinha A Vida Moderna(de São Paulo) Revista Nacional Eu Sei Tudo Revista da Semana Para Todos Ilustração Brasileira, Cinearte Álbum de Cinearte Cruzeiro	A Bruxa Semana Ilustrada Tagarela (ajudou a fundar) O Malho (ajudou a fundar) Kosmos A Noite O País Correio da Manhã Jornal do Brasil O Globo Revista da Semana Fon-Fon! (diretor artístico, 1907) Última Hora(fundador)	Careta
PRINCIPAIS OBRAS	É do outro mundo (teatro de revista, música de Ari Barroso, 1930)	Com Licença(1898) O esfolado(1905) Geringonça Carioca(1922) Cenas da vida carioca (1924) Rumas de rimas sem rumo(1936) Últimas horas(s.d.) Nós, pelas costas(s.d.) O Morro da Graça(s.d.)	Um manifesto socialista" (em parceria com seu pai Silvério Fontes, 1899) "O Acre" (1908) "Verão" (versos, 1917) "Granada" (poema, 1899) "A gripe em Iguape" (1920) "A transformação das

		<p>Chá de Sabugueiro(s.d.) Musa Travessa(s.d.) O Badalo (Teatro de Revista com Vicente Reis,1904 O gaúcho (teatro de revista , parceria com Luís Peixoto,1916) O Chá de Sabugueiro(Teatro de Revista, 1922) Meu Boi Morreu(teatro de revista em parceria co Luis Peixoto,1916) Podia ser Pior (Teatro de Revista com J. Praxedes) Caboclo Bom (Teatro de revista, com Hekel Tavares)Freire Júnior) A Viola do Jangadeiro(Teatro de Revista com Freire Júnior) Água no Bico(Teatro de Revista com Freire Júnior) A Modinha(Teatro de Revista com Freire Júnior) O Mau Pedaco(Teatro de Revista com Freire Júnior) Berliques e Berloques (teatro de revista) O Morro da Graça(teatro de revista) O Babaquara (teatro de revista) A Última do Dudu (teatro de revista) O Rio Civiliza-se (teatro de revista) A Cachuca (teatro de revista) O Cometa (teatro de revista) A Boa Haidéia (teatro de revista) A Intervenção (teatro de revista) Nick Carter(teatro, drama) Flor de Junho(opereta) Trovas Roceiras(cançoneta em parceria</p>	<p>classes parasitárias em classes produtivas" (estudo social, 1920) "Boêmia Galante" (versos, 1920) "Arlequinada" (fantasia, 1922) "As cidades eternas" (versos, 1923) "Rosicler" (versos, 1923) "Marabá" (versos, 1923) "Prometeu" (versos, 1924) "Pastoral" (versos, 1925) "Partida para Citera" (teatro, 1925) "Volúpia" (versos, 1925) "Decameron" (contos, 1925) "Vulcão" (1926) "O céu verde" (versos, 1926) "Scheherezade" (1927) "A fada Bombom" (versos, 1927) "Escarlata" (versos, 1928) "O Colar Partido" (crônicas poéticas-biográficas, 1927) "Santos" (conferência, 1925) "A flauta encantada" (poesias, 1931) "Paulistânia" (poesias épicas, 1934) "Terras da Fantasia' (poesia, 1933)</p>
--	--	--	--

		com Armando Percival, gravada em 1928)	
AUTOR	EMÍLIO DE MENESES (parte do grupo de Gonzaga Duque)	ANÍBAL TEÓFILO	OLEGÁRIO MARIANO CARNEIRO DA CUNHA
DATA	1866-1918	1873-1915	1889-1958
PSEUDÔNIMO	Gabriel do Anúncio Neófito Gaston d'Argy Emílio Pronto da Silva Zangão		João da Avenida Olegário Mariano
FORMAÇÃO	Curso colegial(Humanidades, auto-didata)		Curso secundário
ATIVIDADES PROFISSIONAIS	Jornalista Funcionário público OBS: ao ser eleito membro da ABL não tomou posse	Poeta Militar Secretário do Teatro Municipal	Inspetor de ensino Tabelião Deputado Embaixador (em Portugal) Membro da ABL Compositor OBS: título de “príncipe dos poetas brasileiros” em concurso público, substituindo Alberto de Oliveira Conhecido como “poeta das cigarras”- um de seus temas prediletos Estilo: parnasiano-simbolista

PERIÓDICOS	Vida Moderna Gazeta de Notícias Kosmos Fon-Fon! Careta	Careta	Careta Fon-Fon! Última Hora(fundador)
PRINCIPAIS OBRAS	Mortalhas- Os deuses em ceroulas(1924)	Rimas(1911)	Visões de Moço(1906) Poesias: Ângelus(1911) Evangelho da Sombra e do silêncio(1912) XIII Sonetos(1912) Últimas Cigarrras(1915) Água Corrente(1918) Castelos da Areia Cidade Maravilhosa(1930) Destino(1931) Poesias Escolhidas(1932) O Enamorado da Vida(1937) Ba-ta-Clan(s.d.) Caixa de Brinquedos(s.d.) Cantigas de Encurtar Caminho(s.d.) Canto da Minha Terra(s.d.) Crônica e conferência: Da Cadeira 21 Teatro: Teatro(1932) Músicas: Lavanderia (com Heckel Tavares) Benedito Pretinho (com Heckel Tavares) Duas sombras (com Heckel Tavares)

			Meu barco é veleiro (com Heckel Tavares) O Boiadeiro(Com Heckel Tavares) O Carreiro (Com Heckel Tavares) Sapo Cururu(com Heckel Tavares) Uma toada (Com Heckel Tavares) Vadeia Caboclinho (com Heckel Tavares)
AUTOR	LUIZ G..D. DUQUE ESTRADA (GONZAGA DUQUE)	ALEXANDRE GASPARONI (proprietário da Fon-Fon! - ?)- nascido nas Antilhas Holandesas em Curaçau	LIMA CAMPOS (CÉSAR Câmara de)
DATA	1863-1911	1865-1919	1872-1929
PSEUDÔNIMO	Alfredo Palheta Silvino Júnior Diabo Coxo Amadeu O Risonho André de Resende e Oliveira Gomes	D. Picolino	
FORMAÇÃO			
ATIVIDADES PROFISSIONAIS	Contista Romancista Crítico de arte OBS: Simbolista	Contista Jornalista	Contista Teatrologista Jornalista Redator dos debates do Conselho Municipal

PERIÓDICOS	Fon-Fon!(um dos fundadores)	Fon-Fon! A Cigarra Cidade do Rio C. Ilustrado Diário de Notícias Novidades Rua do Ouvidor	Cidade do Rio Gazeta de Notícias (1897) O Mercúrio(1893) Kosmos O Malho(1919) Fon-Fon! (1908)- (ajudou a fundar) A Noite O Paiz Revista Sousa Cruz(1922) Rio-Revista(1895)
PRINCIPAIS OBRAS	Arte Brasileira(1887) A Dona de Casa(1893) Mocidade Morta(1899) Graves e Frívolos(1910) Horto de Mágoas(1914) Contemporâneos(1929)	Contos de Um Dileitante(1892)	Confessor Supremo(1904) Flor Obscura(in: Kosmos, dez. 1907; depois representada no teatro em 1912) Vitrais (1916)
AUTOR	JOSÉ DO PATROCÍNIO FILHO (parte do grupo de Gonzaga Duque)	MÁRIO PEDERNEIRAS	MANUEL BASTOS TIGRE (parte do grupo de Gonzaga Duque)
DATA	1885-1929	1868-1915	1892-1957
PSEUDÔNIMO	Josephus do Patrocínio Antônio Simples João das Regras Zeca	Chico Troça J. Júnior J.J. Júnior J. Neto	D. Quixote Cyrano & Cia Hilarito Juvenal Oragá R.E.Porter
FORMAÇÃO	Direito(incompleto)	Direito(inacabado)	engenharia

ATIVIDADES PROFISSIONAIS	Jornalista Teatrólogo Memorialista Contista Poeta Diretor de teatro	Poeta Jornalista Funcionário público- taquígrafo do senado	Jornalista Publicitário Revistógrafo bibliotecário
PERIÓDICOS	Gazeta de Notícias A Noite D. Quixote Careta Ilustração Brasileira	Fon-Fon!(fundador) Rio-revista(fundador) Galáxia(fundador) Mercúrio(fundador)	Fon-Fon! Careta O Malho Gazeta de Notícias Tagarela
PRINCIPAIS OBRAS	Mundo, diabo e carne(1923) Pau da Goiaba (teatro de revista, s.d.) Verde e Amarelo (teatro de revista, s.d.) Dondoca(teatro de revista, s.d.) Teatro de Revista: Comme à Paris(s.d.) Pau de goiaba(s.d.) Verde-e-amarelo(com Ari Pavão,s.d.) Dondoca(com Joraci Camarco, s.d.) Os cafajestes(com Luis Peixoto, s.d.)	Agonia(1900) Rondas Noturnas(1901) Aventuras de Juca(1911)- Ao léu do sonho e a mercê da vida(1912) Outono (1921)	Saguão da Posteridade(1902) Versos Perversos(1905) Moinhos de Vento(1913) Fonte da Carioca(1922) Penso, logo...eis isto(1923) A ceia dos coronéis(1924) Poesias(1933) Arlequim(1922) Bolhas de Sabão(1919) Meu bebê(1924) Poemas da Primeira Infância(1925) Parábolas de Cristo(1932) Brinquedos de Natal(1925) Carnaval(1932)
AUTOR	LIMA BARRETO . Afonso Henrique de. grupo de Gonzaga Duque)	LUIZ EDMUNDO Mello Pereira da Costa	LEAL DE SOUZA
DATA	1881-1922	1878-1961	1880-1948
PSEUDÔNIMO	Rui de Pina Dr. Bogoloff		Vol-Taire Careta

	Philéas Fogg S. Holmes		
FORMAÇÃO	Engenharia(incompleto)		
ATIVIDADES PROFISSIONAIS	Funcionário público Escritor	Poeta Teatrólogo Memorialista Jornalista Membro da ABL	Poeta (parnasiano) Ensaísta Biógrafo Crítico Conferencista jornalista
PERIÓDICOS	Careta A Quinzena Alegre O tagarela O Diabo Revista da Época Correio da Manhã Fon-Fon! Floreal Gazeta da tarde Jornal do Comércio Correio da Noite A Noite A.B.C. A Lanterna Brás Cubas Hoje Revista Sousa Cruz O Mundo Literário Jornal do Dia	Careta Revista Contemporânea(fundador e diretor) Almanaque Brasileiro Garnier A Estação Kosmos Renascença	Careta
PRINCIPAIS OBRAS	1905 - O Subterrâneo do Morro do Castelo 1909 - Recordações do Escrivão Isaiás Caminha 1915 - Triste Fim de	O Rio de Janeiro do Meu Tempo(1938) O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice- Reis(1938) Independência(teatro,1930) D. João VI (teatro,s.d.)	O Álbum de Alzira(1900) Águas Passadas(1920) (dentre outras)

	Policarpo Quaresma 1919 - Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá 1920 - Cemitério dos Vivos 1920 - Histórias e Sonhos 1923 - Os Bruzundangas 1948 - Clara dos Anjos (póstumo) 1952 - Outras Histórias e Contos Argelinos 1953 - Coisas do Reino de Jambom 1997 - O Homem que Sabia Javanês e outros contos		
AUTOR	ÁLVARO MOREIRA	ANTÔNIO PERES JÚNIOR	AMÉRICO FACÓ
DATA	1888-1964	1865-1943	1885-1953
PSEUDÔNIMO		Telles Meirelles M. Ethereo Minhoqueiro Nicolau Nós todos Per Ju	Estevão da Estrela
FORMAÇÃO	Curso de ciências e letras Direito		
ATIVIDADES PROFISSIONAIS	Jornalista Teatrólogo (junto com Eugênia Moreira fundou o “Teatro de Brinquedo” com o objetivo de atualizar o teatro brasileiro, estréia em 1927 e musicada por Heckel Tavares) Cronista		Jornalista Contista Poeta Funcionário da Agência Havas Redator de debates do Senado Chefe da Seção da Enciclopédia e do

	Poeta Comentarista de rádio		Dicionário do INL
PERIÓDICOS	Fon-Fon! O Macho Ilustração Brasileira Para Todos Dom Casmurro	Fon-Fon! Brasileira O Mundo Literário Rua do Ouvidor Tagarela	Fon-Fon!(1918)
PRINCIPAIS OBRAS	Degenerada(1909) Elegia da bruma(1910) Um sorriso para tudo (1915) O outro lado da vida(1921) A cidade mulher(1923) Cocaína(1924)Adão, Eva e outros membros da família(1929- teatro) Circo(1929)	Credos(1889, poesia) João Minhoca(1901, teatro de revista)	
AUTOR	LUIS PEIXOTO	ALBERTO DE OLIVEIRA	FELIPE D'OLIVEIRA
DATA	1889-1973)	1857-1937	1891-1933 (nasce em Auxerre, na França, onde morre num acidente de carro)
PSEUDÔNIMO			

FORMAÇÃO		Farmácia Medicina (incompleto)	Humanidades farmácia
ATIVIDADES PROFISSIONAIS	Redator Poeta Teatrólogo Caricaturista Cenógrafo Compositor Diretor da Escola Dramática Martins Pena	Oficial de gabinete do Presidente do estado Diretor de instrução Professor da Escola Normal e da Escola Dramática Inspetor de ensino Fundador da ABL Eleito “príncipe dos poetas brasileiros” por Fon-Fon!, em 1924	jornalista Obs: participou do neo simbolista e penumbrista e movimento modernista
PERIÓDICOS	Fon-Fon!(1907) O Malho Revista da Semana Jornal do Brasil Sete Horas O Papagaio A Avenida Tan- tan Para todos Última hora (Fundador, junto com Olegário Mariano, Raul Pederneiras e Casper Líbero) OBS: Ajudou a criar o “teatro de brinquedo” e o Baile dos Artistas	Careta Gazeta de Notícias	Fon-Fon!
PRINCIPAIS OBRAS	Pierrôs e Colombinas (em parceria com Raul Pederneiras) A cachopa não é sopa (c/ Antônio Manuel Lopes) • A casinha (c/ B. Guarani e Marques Porto) • A casinha da colina (c/ Pedro de Sá	Canções Românticas. Rio de Janeiro: Gazeta de Notícias, 1878. Meridionais. Rio de Janeiro: Gazeta de Notícias, 1884. Sonetos e Poemas. Rio de Janeiro: Moreira Maximino, 1885. Relatório do Diretor da Instrução do Estado do Rio de Janeiro: Assembléia Legislativa,	Vida Extinta(1911) Lanterna Verde(1927)

	<p>Pereira) • Ai, Ioiô (c/ Henrique Vogeler) • Avec vous, madame! (c/ Vicente Paiva) • Azulão (c/ Hekel Tavares) • Baião de São João (c/ José Maria de Abreu) • Bateram na minha porta (c/ Ary Barroso) • Beatrizinha (c/ Manuel Lopes) • Bebeco e Doca (c/ Ary Barroso) • Boiadeiro (c/ Almirante) • Brasil moreno (c/ Ary Barroso) • Bruxinha de pano (c/ Vicente Paiva) • Buenos Aires, c'est épatant (c/ Marques Porto) • Caboclo feliz (c/ Gaó) • Cachopa (c/ Ary Barroso) • Cada vez mais longe (c/ Alcir Pires Vermelho) • Canção brasileira (c/ Hekel Tavares) • Canção das infelizes (c/ Donga) • Canção do expedicionário (c/ Aldo Caminha) • Canção do pau-de-arara • Canção praieira • Cangote cheiroso (c/ Pedro de Sá Pereira e Marques Porto) • Cantiga de Nossa Senhora (c/ Hekel Tavares) • Carnavalesco (c/ Chiquinha Gonzaga e C. Cordeiro) • Casa de caboclo (c/ Chiquinha Gonzaga) • Casa de caboclo (c/ Hekel</p>	<p>1893. Versos e Rimas. Rio de Janeiro: Etoile du Sud, 1895. Relatório do Diretor Geral da Instrução Pública: Ministério dos Negócios do Interior, 1895. Poesias (edição definitiva). Rio de Janeiro: Garnier, 1900. Poesias, 2ª série. Rio de Janeiro: Garnier, 1905. Páginas de Ouro da Poesia Brasileira. Rio de Janeiro: Garnier, 1911. Poesias, 1ª série (melhor edição). Rio de Janeiro: Garnier, 1912. Poesias, 2ª série (segunda edição). Rio de Janeiro: Garnier, 1912. Poesias, 3ª série Rio de Janeiro: F. Alves, 1913. Céu, Terra e Mar. Rio de Janeiro: F. Alves, 1914. O Culto da Forma na Poesia Brasileira (palestra), 1915. Ramo de Árvore. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1922. Poesias, 4ª série. Rio de Janeiro: F. Alves, 1927. Os Cem Melhores Sonetos Brasileiros. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1932. Poesias Escolhidas. Rio de Janeiro: Civ. Bras. 1933. Póstuma. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1944.</p>	
--	---	---	--

	<p>Tavares) • Casa de sopapo (c/ Custódio Mesquita) • Cavallhada Franciscana (c/ Ary Barroso) • Chamego (c/ Augusto Vasseur e Marques Porto) • Chiquinha (c/ Ary Barroso e Marques Porto) • Ciúmes • Comendo bola (c/ Hekel Tavares) • Como é o nome de papai? (c/ Augusto Vasseur) • Corta jaca (c/ Chiquinha Gonzaga) • Cuscuz (c/ Pedro de Sá Pereira e Marques Porto) • Dedo mindinho (c/ Hekel Tavares) • Dez caboquinho (c/ Paraguaçu) • Disseram que voltei americanizada (c/ Vicente Paiva) • Disso é que eu gosto (c/ Vicente Paiva) • Dona Alice (c/ Ary Barroso e Marques Porto) • Dona Catarina (c/ Ary Barros e Marques Porto) • É bamba (c/ Ary Barroso) • É luxo só (c/ Ary Barroso) • Era aquilo só (c/ Hekel Tavares) • Este amor (c/ Henrique Vogeler) • Estrela pequenina (c/ Hekel Tavares) • Eu fui à Corte (c/ Capiba) • Eu só queria • Fado recreio (c/ Marques Porto, Pedro de Sá Pereira e J. Cristóbal) • Faz isso comigo</p>		
--	---	--	--

	<p>não... (c/ Hekel Tavares) • Faz três semanas (c/ Hekel Tavares e Noel Rosa) • Felicidade (c/ Hekel Tavares) • • Festa (c/ Hekel Tavares) • Flor do maracujá (c/ Henrique Vogeler) • Folga, nego (c/ Vicente Paiva) • Fox-trot dos noivos (c/ H. Cristine) • Gafieira (c/ José Maria de Abreu) • Galicoco (c/ Hekel Tavares e Marques Porto) • Guerra ao mosquito (c/ Marques Porto) • Harmonia, harmonia (c/ Hekel Tavares) • Isso é Brasil (c/ José Maria de Abreu) • Isso não se faz (c/ Augusto Vasseur) • Josefina (c/ Pedro de Sá Pereira, J. Cristóbal e Marques Porto) • Juramento (c/ Ary Barroso e Marques Porto) • Longe de você (c/ Ary Barroso) • Maria (c/ Ary Barroso) • Maria Rosa (c/ Hekel Tavares) • Me deu uma vontade de chorar (c/ Hekel Tavares) • Meu amor, onde é que está (c/ Vicente Paiva) • Meu bamba (c/ Chiquinha Sales) • Meu Natal (c/ Augusto Vasseur) • Meu Senhor do Bonfim (c/ Pedro de Sá Pereira e Marques Porto) • Minas, São Paulo •</p>		
--	--	--	--

	<p>Moamba de São Benedito (c/ Vicente Paiva) • Morena malvada (c/ A. Castro e Marques Porto) • Mulata mal inducada (c/ Pinto Filho e Bando de Tangarás) • Na batucada da vida (c/ Ary Barroso) • Na malandragem eu nasci (c/ Augusto Vasseur) • Na minha casa (c/ Henrique Vogeler) • Na minha terra tem (c/ Hekel Tavares) • Na paz do Senhor (c/ José Maria de Abreu) • Nego, meu amor (c/ José Maria de Abreu) • Nego, neguinho (c/ Custódio Mesquita) • Neném (c/ Ary Barroso) • No Mogi-mirim (c/ Hekel Tavares) • No peji de Oxóssi (c/ Hekel Tavares) • Nosso tempo de colégio (c/ Hekel Tavares) • O café vai subir • O docinho de iaiá (c/ José Maria de Abreu) • O galo (c/ Augusto Vasseur) • O homem que eu gosto (c/ Pedro de Sá Pereira e Marques Porto) • O índio sarará e o português (c/ Vicente Paiva) • O nego no samba (c/ Ary Barroso e Marques Porto) • O que foi que eu fiz (c/ Augusto Vasseur) • O que me prende a</p>		
--	---	--	--

	<p> você (c/ Alcir Pires Vermelho) • O samba é um só (c/ Alcir Pires Vermelho) • Oração do guerreiro (c/ Hekel Tavares) • Orgia (c/ A. Neves) • Os marimbondos (c/ Hekel Tavares) • Pai João (c/ Almirante) • Pandeiro do Brasi (c/ José Maria de Abreu) • Paulista de Macaé (c/ Pedro de Sá Pereira e Marques Porto) • Penha (c/ Vicente Paiva) • Por causa desta cabocla (c/ Ary Barroso) • Por que razão (c/ José Maria de Abreu) • Pra fazer nosso samba (c/ Vicente Paiva) • Pra sinhozinho drumi (c/ Hekel Tavares) • Pretinha e pequenina (c/ Alcir Pires Vermelho) • Preto e branco (c/ Augusto Vasseur e Marques Porto) • Quando eu penso na Bahia (c/ Ary Barroso) • Quando o Rio adormece (c/ Gaó) • Relógio só vai marcando (c/ Almirante) • Rio moço (c/ Tito Madi) • Samara (c/ A. F. Silva) • Samba de São Benedito (c/ Ary Barroso e Marques Porto) • Samba na cozinha (c/ Almirante) • Sarruarana (c/ Hekel Tavares) </p>		
--	--	--	--

	<ul style="list-style-type: none"> • Saudade (c/ Hekel Tavares) • Sem querer (c/ Ary Barroso e Marques Porto) • Somos irmãs • Sonho de Carnaval (c/ J. Cabral) • Subúrbio (c/ Bororó) • Suçuarana (c/ Hekel Tavares) • Súplica de amor (c/ Radamés Gnattali) • Tenho uma raiva de você (c/ Hekel Tavares) • Testa, canção • Tome polca (c/ José Maria de Abreu) • Um caboclinho (c/ Hervé Cordovil) • Um caboclinho (c/ Hervé Cordovil) • Vem pro meu caminho (c/ Donga e Marques Porto) • Voltei pro morro (c/ Vicente Paiva) • Vou à Paris (c/ Vicente Paiva) • Zuque-zuque (c/ José Maria de Abreu) 		
AUTOR		GUSTAVO BARROSO	EDGAR BARBOSA DE BARROS
DATA		1888-1959	1880-1951
PSEUDÔNIMO		João do Norte Nautilus Jotanne Cláudio França	Alfio Castelo Escalpelo Glotofilo I.Grec Jean Grimace João Rialto
FORMAÇÃO		direito	Medicina

ATIVIDADES PROFISSIONAIS		Jornalista Redator diretor Caricaturista Inspetor escolar Deputado federal Secretário do Interior e da Justiça do Ceará Secretário da Delegação Brasileira à Conferência de Paz na Venezuela Secretário Geral da Junta dos Jurisconsultos Americanos Membro da comissão Internacional de Monumentos Históricos Cargos públicos e missões diplomáticas Fundador e diretor do Museu Histórico Membro da ABL	Poeta Romancista Teatrologista Crítico Humorista Tradutor Diretor regional dos Correios e Telégrafos do Rio de Janeiro
PERIÓDICOS		Fon-Fon! (diretor a partir de 1916) Jornal do Ceará Jornal do Comércio	Careta(1912-1951)
PRINCIPAIS OBRAS		Obra vasta:128 livros (historia, folclore, traduções, literatura infantil, arqueologia, museologia, economia, crítica, teatro, crônica, ensaio, dicionário e poesia) Para saber mais ver Enciclopédia de Literatura Brasileira	Número Ímpar Estação das Águas(1929)
AUTOR		JOSÉ DE TOMÁS AQUINO MENESES (padre)	GOULART DE ANDRADE
DATA		1889- ?	1881-1936
PSEUDÔNIMO		X. Gil do Vale Pio	

FORMAÇÃO			engenheiro
ATIVIDADES PROFISSIONAIS		Poeta Teatrólogo Orador Professor Membro do IHG-AM	Engenheiro Geógrafo Jornalista Poeta Romancista Teatrólogo Cronista Membro da ABL
PERIÓDICOS		Fon-Fon!	Careta O Imparcial
PRINCIPAIS OBRAS		Dias de Glória(teatro,1911)	Teatro(1909) Poesias, 1909-1905 (contém: Livro Bom, Livro Proibido e Livro Intimo (1907) Contos do Brasil novo (1923) Ocaso (1934) Peças de teatro: Depois da Morte (s.d.) Renúncia (s.d.) Sonata ao Luar (s.d.) Jesus (s.d.) Os Inconfidentes (1909) Numa nuvem (1909) Um dia a casa cai (1923)
AUTOR	HERMES FONTES	ARLINDO LEAL	
DATA	1888-1930	1871-?	
PSEUDÔNIMO		José Eloy	

FORMAÇÃO	Humanidades Direito	
ATIVIDADES PROFISSIONAIS	Jornalista Escritor Funcionário dos Correios Caricaturista oficial de gabinete do ministro da Viação	Teatrólogo Cronista
PERIÓDICOS	Fon-Fon! Fluminense Rua do Ouvidor Imparcial Folha do Dia Correio Paulistano Diário de Notícias Careta, Tribuna, Tagarela, Atlântida Brasil-Revista Revista das Revistas América Latina Revista Souza Cruz Caricaturista do jornal O Bibliófilo	Careta Vida Paulistana(diretor)
PRINCIPAIS OBRAS	Gênese (1913) Ciclo da Perfeição (1914), Miragem do Deserto (1917) Microcosmo (1919) A Lâmpada Velada (1922) A Fonte da Mata(1930)	Arco-íris (crônica, 1905) Belzebu(teatro, s.d.) O Boato (revista, com José Piza) Castelos no ar(comédia) A crise(revista, com José Piza) Galãs à força (comédia) A mulher de meu tio(comédia)

*As informações desta tabela foram conseguidas através dos cruzamentos e dados obtidos com a análise dos periódicos do período entre 1908 e 1922 e das informações contidas nas seguintes obras:

- BROCA, Brito. *A Vida Literária no Brasil (1900)*. 5ª. ed. RJ: José Olympio; Academia Brasileira de Letras, 2005.
- COUTINHO, Afrânio & SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. SP: Global Editora; RJ: Fundação Biblioteca Nacional/ DNL: Academia Brasileira de Letras, 2001.
- LIMA, Herman. *A História da Caricatura no Brasil*. 4 v. RJ: José Olympio editora, 1963
- PAIVA, S. C. *Viva o Rebolado! Vida e Morte do Teatro de Revista Brasileiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991
- SALIBA, Elias. *Raízes do Riso: A Representação Humorística na História Brasileira: Da Belle Époque Aos Primeiros Tempos do Rádio*. SP: Cia. Das Letras, 2002.
- SODRÉ, Nélson Werneck. *A História da Imprensa no Brasil*. ^a. Ed. RJ: Mauad, 1999.

ANEXO II

“O Préstito de Fon-Fon!” (de 1909 a 1913)

⁷⁴⁵ “O Préstito Fon-Fon”, Fon-Fon!, 18 de fevereiro de 1909

⁷⁴⁶ "O Préstito Fon-Fon!", Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1910

⁷⁴⁷ "O Préstito de Fon-Fon!", Fon-Fon!, 25 de fevereiro de 1911

O PRESTITO DE "FON-FON!"

(LER A DESCRIÇÃO NA PAGINA PRECEDENTE)

748

⁷⁴⁸ "O Préstito de Fon-Fon!", Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1912

749

⁷⁴⁹ "O Préstimo de Fon-Fon!" de 1912

O PRESTITO DE "FON-FON!"

(LER A DESCRIÇÃO NA PAGINA PRECEDENTE)

750

⁷⁵⁰ "O Préstito de Fon-Fon!", Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 01 de fevereiro de 1913