

O PAPEL DO HUMOR NA IMPRENSA POPULAR E NO TEATRO DE REVISTA NO RIO DE JANEIRO FINISSECLAR

THE ROLE OF HUMOUR IN THE POPULAR PRESS AND REVUE THEATRE IN *FIN-DE-SIÈCLE* RIO DE JANEIRO

Lara Góes*
larinhas@hotmail.com

Este artigo analisa o papel do humor como mediador entre o universo popular e tradicional no fim do século XIX, no Rio de Janeiro. A imprensa popular era formada por jornalistas que exerciam papéis de músicos e críticos literários o que facilitava sua incursão e formação da opinião pública no que diz respeito à insurgente música popular e sua relação com a expectativa de formação da nova República.

Palavras-chave: Humor. Imprensa popular. Teatro musical popular. Rio de Janeiro. Fim do Século XIX.

This paper examines the role of humour as a mediator between the popular and the traditional world in the 19th century in Rio de Janeiro. The popular press was composed of journalists who performed the roles of musicians and literary critics, which facilitated their incursion and the shaping of public opinion with regard to the insurgent popular music and its relationship with the forthcoming establishment of the new Republic.

Keywords: Humour. Popular press. Popular musical theatre. Rio de Janeiro. *Fin de Siècle*.

•

1. Introdução

No Brasil, o humor começou a se manifestar na imprensa e na literatura a partir da cultura popular. As críticas à monarquia que começam a surgir em jornais, assim como os teatros musicados e de revista se conjugaram como uma nova forma de lazer e interação a partir da expressão cultural que se serviu do humor para ‘quebrar’ a seriedade da vida católica, escravista e de corte na cidade. A tradição cultural considerava populares as peças de Martins Pena em oposição a de José de Alencar, que embora tenha escrito peças cômicas era considerado ‘alta comédia’. O estilo popular de Martins Pena atraía o público que não queria ser ‘moralizado’ por Alencar. Os teatros eram frequentados por artistas

* PPGSID/ Escola Superior de Guerra/ Ministério da Defesa, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8656-5533>

profissionais e por aqueles de horas vagas, que no horário comercial trabalhavam como jornalistas ou funcionários públicos. A imprensa nesse momento era formada por literatos que escreviam crônicas e também críticas e alguns usavam pseudônimos nos pasquins que se utilizavam de críticas e ridicularizações pessoais e sociais. Duas formas de crítica social via humor tomaram forma no Rio de Janeiro do século XIX: os folhetins satíricos ou pasquins que se voltavam para as críticas sociais e políticas, recheados de ironia e o teatro de revista, gênero musicado e também de sátira social.

2. Os pasquins e a caricatura

Pasquim vem do italiano *paschino* que significa, segundo o dicionário de Antonio de Moraes Silva de 1789, “sátira por escrito pregado nas ruas ou portas” (*apud* Figueiredo 2014, p. 44). Contudo, na “América portuguesa, e nas Minas, a designação de pasquim quando associada às rebeliões foi muito mais ampla” (*ibidem*). Enquanto “na cultura política luso-brasileira do século XVII e na primeira metade do XVIII [Pasquim] é um termo capaz de abarcar qualquer papel manuscrito de publicação descontínua com textos ou desenhos, independentemente do gênero que adota, anônimo ou sob falsa autoria, fixado em local de ampla visibilidade” (*ibidem*), no século XIX passa a denominar folhetins com as mesmas intenções (*vd.* Araújo 2012). Os pasquineiros atuavam na esfera pública, com intrigas e difamações, atacavam a todos, do monarca ao chefe de polícia. Muitos foram presos ou assassinados: em geral eram membros da classe média urbana, tipógrafos e jornalistas pouco prestigiados. Os periódicos saíam duas vezes por semana e continham no geral quatro folhas. Um deles, *O corsário*, ficou muito famoso na década de 80, ano em que vários outros pasquins surgiram. Muitos estavam ligados ao movimento republicano abolicionista, à questão religiosa, à revolta do vintém e à reforma eleitoral de 1881. De certa forma, estes periódicos denunciavam o que consideravam abusos da corte ou do império e faziam a mediação entre o ‘povo’ e o poder.

Além dos escritos jornalísticos, a caricatura recém surgida no Brasil colaborou para a propagação dos pasquins.¹ As imagens caricatas, que realçavam algum ponto percebido pelo autor como digno de importância, suavizavam as falas mais raivosas dos pasquins. O humor suavizava assim os aspectos mais duros da realidade denunciada. Os pasquins também se mostravam a favor do desenvolvimento da cidade e eram contra a escravidão o que de certa forma tinha uma função pedagógica para a sociedade. Às vezes eram exagerados, com insultos, xingamentos e até brigas físicas (Lustosa 2000). Embora anônimos, com nomes fictícios durante os primeiros anos, a polícia conseguia descobrir quem eram e a quem se dirigiam, pois os apelidos disfarçavam pouco e tinham como objetivo que qualquer um pudesse receber a mensagem. Pouquíssimos eram elogiados nos pasquins. Lopes Trovão talvez tenha sido uma exceção, mas nem Capistrano de Abreu nem José do Patrocínio escaparam da ridicularização.² Entre 1880 e 1883 vários pasquins surgiram, inclusive um mais brando que expunha suas intenções logo na primeira página:

¹ Alguns títulos de revistas, como: *Lanterna Mágica*, *a marmota fluminense*, *a marmota na corte*, etc.

² Capistrano foi ridicularizado a respeito da sua ‘higiene pessoal’ e José do Patrocínio por ter se casado com uma ‘branca’.

“defender o pequeno contra o grande; adotar com todas as veras a ideia de completa abolição dos escravos; tratar de todas as questões sociais de interesse geral (...)”³

Estes jornalistas ao mesmo tempo que se faziam como ‘apóstolos da liberdade’, tanto frente à corte quanto à Igreja, guerreavam entre si, com acusações mútuas de calúnia e infâmia e também por aquilo que consideravam como falta de caráter nacionalista. A autoridade pública, querendo resguardar a monarquia decadente proibiu figuras que satirizassem ou aludissem a pessoas específicas e determinadas autoridades e funcionários públicos, como militares e eclesiásticos. Mas a imprensa reagiu em peso à imposição de medida policial: ‘o carnaval regulamentado!’. Da sátira aos poderosos, passa-se a satirizar policiais e seus excessos, e com isso irrompem conflitos rotineiros entre a polícia e os civis que o satirizam. O excesso policial era comentado no dia a dia, sempre se comparando o fato de que a polícia deveria estar ocupada com ladrões – ratoneiros e não com bisnagueiros – aqueles que praticavam o entrudo no carnaval.

Por outro lado, nasce o Teatro de Revista que conjugou o cômico, o popular e a crítica social sempre de conteúdo jocoso, recheado de letras consideradas ‘de mau gosto’ para o público conservador. Contudo, os teatros foram ficando cada vez mais cheios e o gênero musicado se consolidou. Outro estilo bem diferente estava reservado para a realidade cotidiana das pessoas comuns. Esta diferença pode ser ilustrada no tratamento das classes mais baixas que se incubem sempre da parte cômica. A narrativa cômica era para aqueles considerados insignificantes da vida no mundo urbano do século XIX no Rio de Janeiro.

3. Os cafés-dançantes e os teatros populares

No Brasil, importa-se o que na França era tipificado como o ‘pufe’⁴ que continham versos de intenção humorística que surgem no século XIX em panfletos e pequenos jornais a partir de 1870. As burlescas francesas parodiavam os atos oficiais e pretendiam mostrar pelo avesso a realidade com gracejos rimados e sátiras pessoais. No Rio de Janeiro, com a imigração de franceses e o surgimento de cabarés típicos da classe popular francesa, o cômico servirá como exposição das contradições de classe. A cançoneta humorística como gênero brasileiro nasceu no Teatro Alcazar, como afirmou Machado de Assis em 1895 (*apud* Barreto 1981).

As atrizes francesas também eram consideradas prostitutas trabalhadoras, principalmente por sua atuação no *Alcazar Lyrique* inaugurado em 1860. Inicialmente *Teatro Gymnasio Dramático* em 1855 a companhia de Joaquim Heliodoro tinha temas sociais como pauta para os espetáculos, mas sob a égide do dramalhão. Em 1862, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e Cardoso Meneses formam uma comissão para a construção de um teatro nos moldes modernos para representações dramáticas, o que não deu certo. Em face do gosto do público pelo teatro, foi inaugurado o *Teatro Lyrico* que permaneceu em atividade por vinte e três anos, seguido do teatro de opereta, exclusivo dos franceses. Com o *Alcazar*, Arnaud trouxe as companhias francesas e seu elenco, de

³ Tagarela, 05 de novembro de 1880.

⁴ ‘pouffer’ significa gargalhar em francês.

gênero alegre e dançante. Com o cançã a ira dos moralistas fez o *Alcazar* fechar várias vezes e o chefe de polícia denunciava as imoralidades, perdições, desordens e conflitos.

Mas com o *Alcazar*, a prostituição de luxo se torna um elemento perturbador, pois tais atrizes passam a ser admiradas em contraste com as críticas de ‘depravação do gosto’ ou ‘decadência da arte dramática’. A imagem francesa se torna negativa para as mulheres, mas em contraste apenas com as prostitutas pobres. Como mostrou Simmel (1971), a prostituição da pobre não era respeitada frente a da rica, pois a rica era admirada nos salões. Suzana de Castera desfilava nas ruas em carro aberto elegantemente vestida, causando ‘inveja’ às mulheres. O *Alcazar* se tornou ponto de encontro de artistas e políticos e atraiu cada vez mais a aristocracia e a burguesia ascendente. Começam a partir daí as publicações destinadas a promover os teatros e clubes musicais.

Toda as camadas sociais participavam das apresentações teatrais, entretanto havia uma nítida segregação: as senhoras e senhoritas da elite frequentavam exclusivamente o Clube Fluminense, o Teatro Lyrico e o Derby Club, sendo-lhes vedado os espetáculos do teatro musicado pelo menos até o final do século XIX. (Barreto 1981, p. 119)

Nos cafés-dançantes o comportamento do público era mais informal e os espectadores não eram os mesmos que frequentavam as salas de espetáculo destinadas ao drama e à ópera. O teatro de revista é um teatro da perversão, de reflexão perversa sobre o mundo, sobre o que não se pode falar, sobre os pecados cotidianos. Comenta-se com humor sobre a existência cotidiana. Tanto Arthur Azevedo, como Bastos Tigre e Moreira Sampaio escreveram e abusaram das imagens bacharelescas, com tipos e práticas da música popular através do cômico. O Teatro *Varietés* ou *Recreio*, inaugurado em 1880, promoveu o gênero opereta, mas inicialmente não obteve êxito. Apenas em 1884, quando é montado o espetáculo de Moreira Sampaio, a opereta se afirmaria como estilo teatral.

O gênero de revista se inicia em 1859, com *As surpresas do Sr. José da Piedade*, de autoria de um funcionário do Tesouro nacional chamado Figueiredo Novais, com uma recapitulação dos principais acontecimentos ocorridos no ano anterior, 1858. Este modelo já era adotado em Portugal, mas diferia das revistas francesas. Esta revista ficou em cartaz três dias até ser proibida pela polícia. O gênero se consolida mais tarde com Souza Bastos, que será o grande inovador e terá a companhia que inaugurará *A corte na Roça* de Chiquinha Gonzaga. A segunda revista só aparecerá em 1874, no Teatro Vaudeville, com Suzana Castera, mas a revista fracassou. Só com a revista trimestral em vez de por ano, o espetáculo começa a pegar. Em 1884, o espetáculo *O Mandarim*, apresentada no Teatro Príncipe Imperial, causou sensação.⁵ Depois, *O Forrobodó* consolidou o gênero, com ridicularizações que causaram um escândalo, ao mesmo tempo que arrancavam gargalhadas da plateia.

O teatro de revista, como gênero pertencente ao teatro popular apenas no sentido de padrões estéticos populares, feito para o povo com padrões específicos de realização, improvisado, sem enredo contínuo e na busca do entretenimento tem no escracho a sua marca. A paródia e a sátira são os elementos presentes, temas repetitivos, sem cerimônia, que misturam musicais, comédias, monólogos, comentários irônicos, às vezes de pacto

⁵ *Vd.* análise da crítica social, em comparação com o texto queirosiano em Vanzelli & Nery (2017).

direto com a plateia, com piscadinhas e gestos de busca de cumplicidade. A palavra no teatro de revista tinha um impacto muito forte, então o gesto exercia um papel importante como fonte de uma ‘linguagem alternativa’. O teatro popular no Rio trabalhou com a bufonaria e se ligou aos vaudevilles, operetas, burletas. A partir do final do século XIX, a palavra será mais importante e a crítica política se fará mais ativa, assim como os efeitos sonoros de orquestração e os figurinos. Das fantasias e figurinos dos teatros e das fantasias carnavalescas nos bailes tradicionais, o fim do século XIX viu nascer cordões de bairro que saíam pelas ruas batucando músicas locais.

Achava-se graça, sobretudo para disfarçar a falta de dinheiro, segundo os jornalistas da época na imprensa carnavalesca (Tinhorão 2000). Como afirmou Bourdieu (1966), os eufemismos práticos são uma espécie de homenagem que prestamos à ordem social e aos valores que ela celebra, mesmo sabendo que ela está destinada a ser ridicularizada, e neste sentido o carioca fazia anedotas de tudo.

Tanto a abolição como a República provocaram tomadas de posição em relação ao negro e aos ex-escravos. O pensamento intelectual da *Belle Époque* era voltado para a europeização dos costumes, assim as manifestações musicais populares foram amplamente desvalorizadas pelos intelectuais da época. Em contraste, o surgimento de músicos ex-escravos que não possuíam estudos musicais e ‘tocavam de ouvido’ eram plenamente valorizados (Barreto 1981). A França fornecia o modelo inspiratório de toda a arte tradicional, enquanto os costumes populares eram compreendidos de ‘fora’ como exóticos ou segundo o olhar europeu. Junta-se a isso a ideologia do branqueamento e do evolucionismo social. Caminhavam junto, portanto, este movimento intelectual “Brasil tem que ser a França” e a produção de música folclórica e popular que passou a criar um espaço de valorização para a fusão cultural. As músicas ‘mestiças’, como o Kilundu e o Maxixe, assim como as polcas e choros se difundiam nos teatros e carnavais, assim como seus compositores, em grande número oriundos do funcionalismo público. Pode-se afirmar que a música se tornava aos poucos uma forma de ascensão social para os afrodescendentes, tanto economicamente mas também em prestígio e *status*. Mas ainda assim havia repressão ao que se considerava o mundo subterrâneo da música popular.

Frente à polícia, o povo se unia, pois estava em jogo a honra da pequena república ou comunidade, como os cortiços. Os literatos em geral se voltavam para Paris, com poucas exceções, como Lima Barreto e Euclides da Cunha. Paris era o modelo e a cidade foi modificada segundo este padrão. A reforma, entretanto não foi apenas externa, mas também interna: queria-se reformar o brasileiro, sua promiscuidade, europeizá-lo, civilizá-lo. Só que para isso, teriam que dar conta do ‘problema’ da escravidão, agora motivo de vergonha nacional, o que era oposto ao ideal de civilização almejado pelas elites locais.

A abolição passa a ser tema diário nos jornais, revistas e está presente em cada esquina nos cafés e confeitarias da cidade. Intelectuais de classe média se tornaram propagandistas da República com ideais de quebra de tradição e mudanças sociais. Entretanto, estas mudanças não se dariam de baixo para cima, como mostra José Murilo de Carvalho, pois a cidade “não era uma comunidade no sentido político, não havia o sentimento de pertencer a uma entidade coletiva” (Carvalho 2009, p. 43).

4. A modernização e o surgimento da imprensa popular

Durante o século XIX a sociedade brasileira sofreu uma série de transformações: a consolidação do capitalismo, o incremento de uma vida urbana que oferecia novas alternativas de convivência social; a ascensão da burguesia e sua nova mentalidade reorganizadora das vivências familiares e domésticas (Priore 1997), do tempo e das atividades femininas e da sensibilidade e das formas de pensar o amor. Presenciamos neste período uma nova mulher nas relações da chamada família burguesa, agora marcada pela valorização da intimidade e da maternidade. O cronista Luís Edmundo descreve um Rio de Janeiro no século XIX totalmente desorganizado, sem muitas regras sobre a ocupação dos espaços: ruas sem plano e usadas pela população e moradores das casas sem limites definidos a arquitetura se desenvolveu fazendo da rua uma serva da casa.

Rio de Janeiro de ruas estreitas, de vielas imundas, quase sem árvores para fazer a sombra das calçadas! Na parte central, suprimindo a fronte consoladora do arvoredo, toldos de lona e uma floresta sem fim de tabuletas. Feito em paralelepípedos alinhados, o calçamento das ruas principais queima quando da curva azul do céu o soldar dejá forte. Por ele anda mal o homem de pés descalços. Os passeios são de lajes sólidas e altas, mas quase todos fendidos ou desbeijados pelo assalto contínuo da roda do veículo, descontrolada e bruta, forrada em aros de metal. (Edmundo 1938 / 2003, p. 26)

O processo de modernização do Rio de Janeiro foi intensificado pela emergência da República, com as ideias de civilização e de europeização da capital em oposição à velha cidade estão entre as primeiras intenções do novo regime político. Desde o século XVIII as ideias de soberania do povo e a igualdade de todos perante a lei aparecem como reivindicações ordinárias. Isso ainda não abrangia os direitos da mulher, os quais permaneceram sob a égide do patriarcalismo. As teorias filosóficas tidas como abstratas deixavam ocultos os diferentes sentidos que lhes eram atribuídas, assim como as questões de poder que não entravam em pauta no que se refere à atribuição de direitos. O liberalismo moral no Brasil, portanto, permanecia longe da prática ou apenas como instrumento daqueles que detinham a priori os direitos de concebê-lo e pô-lo em prática da maneira que conviesse aos seus interesses. Ao contrário do liberalismo burguês europeu, no qual houve uma luta contra a aristocracia e a realeza, na realidade brasileira a escravidão foi a forma de inserção no capitalismo. Ser liberal no Brasil no século XIX era ser contra a metrópole Portugal e seu controle sobre o comércio brasileiro. Apenas dentro deste contexto se reivindica liberdade de expressão e de pensamento, isto é, no que concerne aos interesses comerciais e de mercado frente ao colonialismo português.

Embora proclamada a República sem a iniciativa popular, o novo regime despertou certo entusiasmo entre os excluídos. Concordando com José Murilo de Carvalho sobre a ampliação do conceito de cidadania, Martha Abreu investigou os novos caminhos encontrados por agentes sociais para a criação de canais de participação e exposição de divergências e exigência de direitos a partir de dois artistas, um da música, outro do teatro. O primeiro, Eduardo Sebastião das Neves – o crioulo Dudu como era conhecido – era cantor de sucesso no final do século XIX. Sua produção musical era voltada para temas da política e da nação e não eram só canções satíricas da política, mas também valorizavam heróis republicanos e datas nacionais. O segundo, Francisco Correa Vasques

trabalhou no Teatro Ginásio diante do impacto do *Alcazar* para arrebataram plateias como ator e autor de cenas cômicas. Martha Abreu e Carolina V. Dantas (2007) mostram que Vasques, através de monólogos cômicos e imitações, encontrou uma forma bilontra de fazer e discutir política. Ambos contribuíram para o sucesso de gêneros ligeiros representando uma concepção de teatro que apostava no entretenimento da plateia por meio da dança e da música.

Importante, portanto, compreender que o ambiente artístico no Rio de Janeiro caminhava em conjunto com o literário e o jornalístico, formando uma rede de divulgação e legitimação das obras produzidas e influenciando o gosto popular e mais tarde o conservador. Em 1914, por exemplo, a primeira dama Nair de Tefé convocou o poeta popular Catulo da Paixão para acompanhá-la em uma apresentação de “O corta-jaca” de Chiquinha Gonzaga no Palácio do Catete. A primeira dama considerava essa a música mais brasileira e causou um alvoroço por tocá-la, primeiro porque foi usado um violão, instrumento reabilitado por Chiquinha Gonzaga, primeira mestrina brasileira e compositora popular, e segundo por ser um maxixe, gênero considerado indecente. As críticas no Congresso Nacional ecoaram pelo auditório, como “a mais chula, a mais baixa e grosseira de todas as danças selvagens, (...)”.⁶

O século XIX viu nascer as dezenas de periódicos semanais, os jornais de notícias e as editoras de livros e partituras. As editoras musicais no Rio de Janeiro, como a *Lyra d’Apolo* de Thiago Henrique Canongia e posteriormente Viúva Canongia ou a Casa Arthur Napoleão e Miguez e posteriormente a Irmãos Vitale foram as editoras do século XIX nas quais Chiquinha pode publicar suas músicas. Thiago e Emília foram portugueses que se estabeleceram no Brasil como comerciantes. Thiago era músico e publicou suas próprias músicas. Thiago fundou a *Lyra d’Apolo*, famosa por publicar partituras de músicos populares. A casa de Canongia inicialmente era direcionada por seu marido, Thiago que falece em 1872, o que leva sua esposa, viúva, Emília Canongia a levar o negócio adiante. Chiquinha foi a primeira mulher a publicar suas partituras nesta casa, gerida por uma mulher. Talvez este fato tenha facilitado sua publicação, ainda mais com os nomes que assinavam embaixo a popularidade de Chiquinha Gonzaga nos teatros.

Costumava-se publicar na Casa Arthur Napoleão de impressões musicais, cujo nome se deve ao professor de música que lecionava para as grandes famílias já em 1880. Até meados dos anos 20 as músicas populares serão publicadas nesta casa até o surgimento da revista *Irmãos Vitale*. As editoras musicais no Rio de Janeiro foram resultado da ascensão do piano como instrumento que se popularizou para todas as classes. Músicos que se estabeleciam no país abriam comércio diante da demanda por publicações de músicas que faziam sucesso no momento. A ampliação das editoras e tipografias fez surgir frente ao jornalismo oficial⁷, revistas que fizeram face ao jornalismo empresarial, com o objetivo de retratar o cotidiano com imagens chamativas, coloridas que cativavam os leitores (Lins & Velloso 2010). *O Tagarela, A Comédia Social e A*

⁶ O discurso proferido por Rui Barbosa (*apud* Sandroni 2001, p. 91) foi seguido por alguns, mas também recebeu críticas de outros políticos que apoiavam o estilo como eminentemente nacional.

⁷ Frente ao jornalismo oficial, a imprensa pasquieira e posteriormente a imprensa carnavalesca será a concentração de homens pobres pouco escolarizados que através do sensacionalismo procurará mobilizar o homem comum.

carapuça foram revistas satíricas dos costumes tradicionais, enquanto *Fon Fon*, *O malho*, *Selecta* e *Para Todos* foram algumas das revistas que valorizavam o ‘moderno’, o ‘ser brasileiro’, assim como divulgavam o trabalho e o comércio de artistas, editoras e teatros. O modernismo no Rio começou com os simbolistas que, como críticos da razão moderna, buscavam o inconsciente, e com isso contestavam a tradição nacionalista e positivista brasileira. A revista *Fon Fon* foi o símbolo do moderno no Brasil, da recém-chegada do automóvel. O motorista do carro é o jornalista, que logo anuncia, satirizando que “a prefeitura sumiu nas últimas enchentes...”.⁸ Foi nesta revista que um dos maiores mestres do humor brasileiro, Raul Pederneiras, alcançou sua maturidade como caricaturista e cronista, depois de ter lançado, em 1898, o seu livro de estréia *Com Licença*.

Denunciava com *charges*, caricaturas e poemas cômicos as ambiguidades e preconceitos sociais como, por exemplo, nestas rimas⁹:

É moda a comprida sola
Num salão ou numa rua,
Mas é costume, na praia,
Que a dama saia sem saia,
Em prestações, quase nua...

Muitas damas, nas revistas,
Em grupos bem detalhados,
Mostram-se quase nudistas,
Aguçando mais as vistas
Dos velhos desamparados ...

Se vai sentada no bonde,
Aparenta um ar sisudo,
Puxa a saia, a perna esconde...
Mas, na praia e não sei onde,
Mostra a perna e quase tudo...

Com tal gosto manifesto,
Não deve a dama ter gana,
Se a gravura der no texto:
— “As lindas coxas e o resto
da senhorita Fulana”.

Na rua enrubesce, cora,
Se um nada ofende a figura;
Isso é por ora, ou por hora,
Compostura é cá por fora,
Na praia é descompostura.

Como o tempo é de expansão,
Há fundadas esperanças,
Do nu entrar em salão,
Uma vez que os nus estão
Expostos nas vizinhanças...

O novo costume ensosso
Progride de dia em dia
E aumento mais o alvoroço,
Porque o nú em carne e osso
Exige fotografia.

Que vale o traje comprido
Se o recato nunca poupa?
— Acho muito divertido
Trazer na rua escondido,
O que já vimos sem roupa ...

4. Conclusão: crítica da imprensa popular

A polêmica das sátiras gerava em jornalistas formados, que exerciam o ofício também como escritores, muita crítica e revolta em nome do jornalismo sério. Lima Barreto, na boca de Isaías, denuncia o que considera o caráter medíocre do jornalismo na busca do escândalo, na forjação e criação de crimes para causar alvoroço com isso multiplicar vendas. “Se decaíam um pouco, logo procuravam um escândalo, uma denúncia, um

⁸ *Fon Fon* surge em 1907, com uma tiragem de 100 mil e com proposta humorística.

⁹ Poema cômico “Pouca Roupa”, em Pederneiras (1936). Sobre a trajetória de Raul Pederneira *vd.* Rogério Souza Silva (2017).

barulho em falta de artigo violento fosse quem fosse. Havia na redação farejadores de escândalos: um para os públicos; outros para os particulares” (Barreto 1983, p. 81).

Assim como o ambiente musical prescindia de reuniões em cafés ou confeitarias, os jornalistas também se encontravam e essas associações se devem em grande parte por conta da recente urbanização, principalmente com o surgimento do bonde e da Gazeta. A circulação na cidade se tornou possível com os bondes e a gazeta “veio no encalço” como afirmou Machado de Assis.¹⁰ Muitos críticos dos pasquins denunciavam seus ataques pelo objetivo venal, que só queriam vender, causar alvoroço e com isso vender mais. Ninguém também admitia que lia os pasquins, mas a curiosidade era tanta para saber se o próprio nome estava lá estampado com alguma ‘mentira’, que muitos corriam para comprar no fim da tarde escondido para ler em casa. Os leitores de oposição ao governo liam para o povo que assim ficava sabendo o que diziam as gazetas. Os meios de comunicação dirigidos especificamente a um determinado público, como uma faixa etária ou sexo podem ser interpretados como estratégia mercadológica ou como objetivo do jornalista, mas as funções básicas no geral, são informar, persuadir, divertir ou ensinar.

Umberto Eco (1991) mostra alguns pontos positivos da divulgação de massa que em princípio, promoveria a democracia em amplo aspecto, em especial do conhecimento e proporcionaria entretenimento e lazer para as massas trabalhadoras, assim como a cultura seria enriquecida com mais informações, inclusive sobre a corrupção política. Negativamente, Eco vê que os jornais podem passar uma perspectiva acrítica da sociedade, na medida em que a ênfase dada é a-histórica, sempre atualizada. Além disso, colabora por construir um ambiente social homogêneo, posto que nivela por baixo o conteúdo transmitido a fim de atingir o interesse mercadológico.

O principal na arte popular é o padrão de qualidade da música, não o local ou instituição que a rege com determinadas normas e critérios que não são outra coisa senão a primazia da estética padrão europeia. Podemos concluir que a arte popular brasileira, seu humor em conjunto com seus meios de divulgação e crítica aos parâmetros de Corte gerou a reivindicação de uma condição igualitária através do trabalho artístico coletivo (Becker 1974).

Referências

- Abreu, M. & Dantas, C.V. (2007). Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890–1920. In J.M. Carvalho de (Org). *Nação e Cidadania no Império: novos horizontes* (pp.125–143). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Araújo, R. C. S. (2012). *Pasquins: submundo da imprensa na corte imperial 1880–1883*. Ed. Multifoco.
- Barreto, L. (1981). *O Rio de Janeiro de Lima Barreto*. Vol. 1. Edições Rio Arte.
- Becker, H. (1974). Art as collective action. *American Sociological Review*, 39(6), 767–776.
- Bourdieu, P. (1966). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.

¹⁰ *A semana*, crônica de 6 de agosto de 1893, na qual Machado de Assis afirma que o bonde surge em 1868. Mas só em 1892 foi inaugurada a tração elétrica em seus veículos (Weid 1994, p. 97), contribuindo assim para a modernização e expansão urbana.

- Carvalho, J. M. de. (2009). *Repensando o Brasil do oitocentos: Cidadania, política e liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Carvalho, J. M. de (2010). *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Eco, Umberto (1991). *Tratado geral de Semiótica*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Edmundo, L. (2003). *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Senado Federal. [1938]
- Figueiredo, L. (2014). Escrito pelas paredes. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, 50(1), 42–59.
- Kiefer, B. (2013). *Raízes da música popular brasileira: Da modinha e lundu ao samba*. Porto Alegre: Movimento.
- Lins, V., Oliveira, C. de, & Velloso, M.P. (2010). *O moderno em Revistas: Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond (2ª ed.).
- Lustosa, I. (2000). *Insultos impressos: A guerra dos jornalistas na independência (1821–1823)*. São Paulo: Cia das Letras.
- Machado de Assis, J.M. (1868). *A semana*. Rio de Janeiro: Documentos da Biblioteca Nacional.
- Pederneiras, R. (1936). *Musa travessa: ruma de rimas sem rumo*. Rio: Oficinas Graficas do *Jornal do Brasil*, 1936.
- Priore, M. del (2005). *História da Vida privada do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras.
- Renault, D. (1982). *O dia-a-dia no Rio de Janeiro segundo os jornais, 1870–1889*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Sandroni, C. (2001). *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917–1933)*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Silva, R. Souza (2017). *Modernidade em Desalinho: Costumes, Cotidiano e Linguagens na Obra Humorística de Raul Pederneiras (1898–1936)*. Anhangabaú SP: Paco Ed.
- Simmel, G. (1971). *On individuality and social forms* (Ed. D.N. Levine). University of Chicago Press,
- Tinhorão, J. R. (2000). *Imprensa carnavalesca no Brasil: Um panorama da linguagem cômica*. São Paulo: Hedra.
- Vanzelli, J. Carvalho & Nery, A. A. (2017). Orientalismo e crítica social em obras de Artur Azevedo e Eça de Queirós: o caso de dois *O Mandarin*. *Diacrítica*, 31(3), 255–271.
- Weid, E. von der (1994). O bonde como elemento de expansão urbana no Rio de Janeiro. *Siglo XIX* (Cidade do México), 16, 78–103.

[recebido em 16 de outubro de 2018 e aceite para publicação em 31 de julho de 2019]